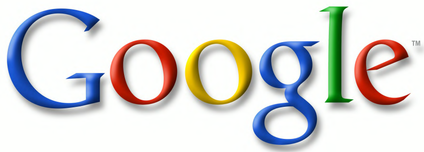
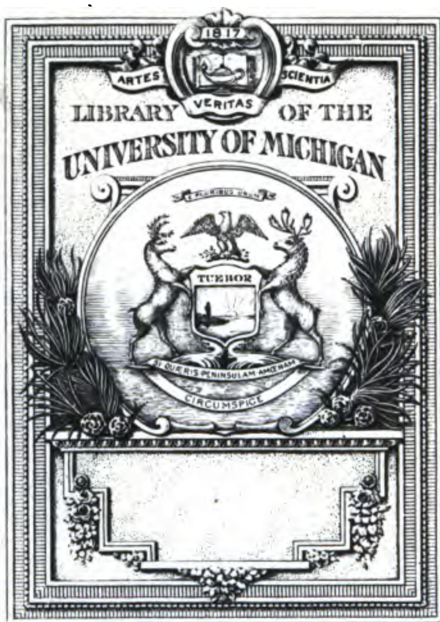



1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE

J. J. ENGEL'S

SCHRIFTEN.

ACHTER BAND.



MIMIK.

ZWEITER THEIL.

BERLIN 1804.

IN DER MYLIUSSISCHEN BUCHHANDLUNG.



IDEEN

ZU EINER

MIMIK.

Ficta voluptatis causa sint proxima vèris.

HORATIUS.

Sechs und zwanzigster Brief.

Indem ich aus jeder Classe möglicher *Zusammensetzungen* von Gebehrden gewisse Beispiele aussuche, um sie zur Probe weiter ausführen zu können, finde ich das ganze Geschäft, einer bestimmten Mischung von Empfindungen den ihr zukommenden Ausdruck anzuweisen, so leicht, daſs ich es lieber aufgeben will. Das freilich ist oft sehr schwer, für jeden gegebenen Fall die wahre Mischung von Empfindungen und in der Mischung die wahre Proportion zu finden; aber das ist

denn auch nicht die Sache des Mimikers, der nur gegebenen Empfindungen ihren Ausdruck bestimmt; es ist die Sache des Schauspielers selbst, der sich sorgfältig in das Eigenthümliche seiner Rolle hineinstudieren, und des Seelenlehrers, der ihm, zur Erleichterung dieses Studiums, die allgemeinen leitenden Ideen an die Hand geben soll. — Der Schauspieler, wenn er seine Kunst nicht bloſs als Naturalist, sondern als Kenner ausüben will, hat freilich noch etwas mehr als Mimik zu lernen. —

Lassen Sie die Aufgabe lauten: zwei in der Seele zusammentreffende mit einander streitende Begierden im Ausdruck zu vereinigen; so, behaupte ich, darf man nur beide Begierden, darf nur den Ausdruck kennen, der jeder einzeln genommen zukömmt, darf nur wissen, ob sie

einander das Gleichgewicht halten, oder ob eine und welche den Überschwung habe? darf nur den Grad, in welchem die eine mächtiger als die andere ist, wohl gefaſst haben: und es kann durchaus keine Mühe kosten, den wahren, treffenden, die ganze Empfindung der Seele erschöpfenden, Ausdruck zu finden. Bei *Zemiren*, wenn sie vor dem magischen Spiegel steht, herrschen Furcht und Verlangen in gleicher Stärke: Furcht, durch Annäherung der Erscheinung ein Ende zu machen; und Verlangen, an die Brust eines traurigen, zärtlich geliebten Vaters zu fliehen. Also schwanke sie mit dem ganzen Körper hin und her, strecke jetzt sehnsuchtsvoll beide Hände gegen die Erscheinung hin, und ziehe sie jetzt, zusammengefaltet, mit Ausdruck des Leidens wieder zurück; lege das Gewicht des Kör-

pers bald auf den einen Fuſs, bald auf den andern, und komme, so unaufhörlich sie in Bewegung ist, keinen Schritt aus der Stelle. Bei *Hamlet*, wenn er dem Geist seines Vaters folgt, hat die Sehnsucht nach der gehofften Entdeckung eines schrecklichen Familiengeheimnisses bei weitem das Übergewicht; aber geschwächt wird diese Sehnsucht durch die Furcht vor dem unbekannten Wesen einer fremden Welt, und immer mehr geschwächt, je näher der Prinz dem Gespenste und je weiter er von seinen Gefährten abkömmt. Also sei nur da seine Bewegung lebhaft, wo er sich drohend von diesen Gefährten losreiſst; sobald er zu gehen anfängt, geschehe es ohne Eile und Hitze, obgleich noch mit Festigkeit und Entschluſs; nach und nach werde sein Schritt behutsamer, leiser, übermesse weniger Raum: die ganze

Bewegung werde gehemmter, und der Körper ziehe sich mehr gegen die verticale Stellung zurück. Bei *Hüon*, wenn ihm der Feenkönig das letzte Geschenk des Myrtenkranzes darbeut, vereinige sich das Verlangen es zu besitzen, mit dem Erkenntnisse seiner Unwürdigkeit, und dem daher entspringenden Triebe so gehäufte und unverdiente Wohlthaten nicht länger anzunehmen *). Also erscheine er voll Ehrfurcht gegen Oberon hingebeugt: der ernste liebevolle Blick sei auf den Wohlthäter geheftet, die mäſsig ausgestreckte, dankende, zur Annahme des Kranzes gleichsam gefaſste, rechte Hand sei ein wenig gegen die Erde gesenkt, die linke verwandt, und gleichsam in Bereitschaft die dargebotene Gabe zurückzuhalten.

*) Nach *Ösers* Idee in der Zeichnung vor *Wielands* „Oberon."

Doch, damit Sie nicht sagen, daſs ich leichtere Beispiele aussuche und schwerere übergehe; so geben Sie mir Selbst irgend eine mögliche Mischung von Empfindungen, und lassen Sie mich versuchen ob ich den Ausdruck zu Ihrer Befriedigung werde bestimmen können. Oder wenn Sie das lieber wollen, so geben Sie mir irgend eine mögliche *Gebehrde*, in welcher mehrere Ausdrücke vereinigt sind, und lassen Sie mich sehen wie die Entzifferung ihrer allgemeinen Bedeutung mir gelingen werde. Ich sage: ihrer allgemeinen Bedeutung; denn die speciellere läſst sich aus dem mimischen Ausdrucke unmöglich finden, weil dieser, eben wie der musikalische, nur Arten, nur allgemeine Classen von Empfindungen angiebt. Wenn Sie mir einen Menschen zeigen, der mit Gebehrden, die eben so viel Ver-

druſs als Leiden ausdrücken, den gereckten obern Körper von seinem Mitunterredner schnell hinwegdreht, und fast in demselben Moment sich wieder gegen ihn herumwirft, ihm mit beiden ausgestreckten, flachen, nahe zusammengehaltenen, zitternd bewegten Händen, mit weit vorgelegtem obern Körper, mit feurigem, anstarrendem, unverwandtem Auge eine zornartige Lebhaftigkeit zu erkennen giebt; so werde ich ohne Bedenken sagen: daſs dieser Mensch irgend etwas von seinem Mitunterredner wolle, was er auf keine Art zu erlangen wisse; daſs er über die Vergeblichkeit seiner Bemühung einen reichlich mit Schmerz vermischten Verdruſs empfinde, der ihn geneigt mache sich loszureiſsen; daſs aber die fortdaurende stärkere Begierde nach seinem Zwecke ihn augenblicklich wieder gegen den

Mitunterredner hinreiſse, und daſs die lebhaftbewegten Hände ihm die Ideen, wodurch er ihn zu überzeugen, die Motive, wodurch er ihn zu lenken hofft, gleichsam sichtbar vorhalten, seine ganze Aufmerksamkeit darauf hinziehen sollen. Mehr als das liegt denn aber auch freilich nicht in der Gebehrde; und wenn ich also etwas Bestimmters erkennen sollte: so müſsten erst solche willkürliche Zeichen da seyn, wie ihrer die alten Pantomimen wahrscheinlich eingeführt hatten. —

In der Erwartung, ob und was für mimische Probleme Sie mir zur Auflösung vorlegen werden, gehe ich zu einer Untersuchung über, die mit der Lehre von der Zusammensetzung der Gebehrden nahe verwandt und in meinen Augen von Wichtigkeit ist. Es fragt sich nehmlich: ob es in der Gebehrdensprache *Synonymen,*

gleichbedeutende Bewegungen gebe, die sich ohne Nachtheil eine an die Stelle der andern setzen lassen? oder ob vielmehr jede kleine Abänderung eine andere Seite der Empfindung fasse, eine besondere Nüance andeute, die vielleicht nicht von dem Haufen, aber von dem Kenner beachtet werde? Ob es nicht mit synonymischen Gebehrden eben der Fall, wie mit synonymischen Wörtern sei, daſs sie zwar alle einerlei Hauptidee, aber entweder edler oder unedler, stärker oder schwächer sagen, sie entweder von dieser oder von jener Seite darstellen, mit diesen oder mit jenen Nebenideen in die Seele bringen? Und ob also nicht der Schauspieler, der das höchste, das letzte Künstlerverdienst genauer Richtigkeit sucht, in der Wahl seiner Gebehrden eben die feine, sorgfältige Unterscheidung anwen-

den müsse, die der gute Schriftsteller in der Wahl seiner Wörter beobachtet? — Nach einer bekannten Erzählung des *Macrobius* gingen zuweilen *Roscius* und *Cicero* einen kleinen freundschaftlichen Wettkampf ein, wer von ihnen einen und den nehmlichen Gedanken am mannichfaltigsten sagen könne: ob der Schauspieler mit Gebehrden, oder der Redner mit Worten? Roscius, wenn er vielleicht auch nicht gewann, muſs doch wenigstens nicht verloren haben: denn er faſste über diese Wettkämpfe eine so hohe Meinung von seiner Kunst, daſs er sie in einem eignen Buche gegen die Kunst des Redners zu messen wagte *). Wenn, wie man an-

*) MACROB. *Saturnal. lib.* 2, *cap.* 10. *Satis constat, contendere eum (Ciceronem) cum ipso histrione (Roscio) solitum, utrum ille saepius eandem sententiam variis gestibus efficeret, an ipse per eloquentiae copiam sermone diverso*

nehmen kann, die Variationen des Einen sich auf die des Andern bezogen; wenn Beide, so zu reden, einer den andern übersetzten, Cicero den Roscius in Worte, Roscius den Cicero in Gebehrden: so gäbe uns das einen Beweis, daſs die Gebehrdensprache nur in eben dem Sinne, wie die Wörtersprache, Synonymen hat, und daſs in jener, wie in dieser, mit verschiedenen Ausdrücken zwar oft dieselbe Hauptidee gesagt wird, aber doch immer mit andern Nebenideen; daſs es vielleicht in jener, wie in dieser, Fälle giebt, wo die Wahl so gut wie gleichgültig ist; daſs sich aber sicher noch mehrere finden, wo ein tiefdenkender, feinempfindender Künstler, der seinen ganzen Charakter,

pronunciaret. Quae res ad hanc artis suae fiduciam Roscium abstraxit, ut librum conscriberet, quo eloquentiam cum histrionia compararet.

seine ganze Situation, jeden einzelnen Augenblick in der Situation vollkommen gefaſst hat, nicht den einen Ausdruck für den andern würde setzen wollen.

Sie erinnern Sich ohne Zweifel noch der Schilderung, die ich Ihnen von der *horchenden Julie* machte? Ich gab ihr vollen reinen Ausdruck der Sehnsucht des Herzens, lieſs sie Augen und Lippen öffnen, die Hände ausbreiten, den Körper seitwärts, gegen den vermutheten Schall hin, weit überbeugen (*Fig.* 22). Ändern Sie irgend etwas in dieser Stellung, und Sie haben die Bedeutung geändert. Anstatt des weitgeöffneten, setzen Sie ein gekniffnes, geschärftes Auge: der offne Mund werde geschlossen; die Hand, die nach der Seite des Schalls hin ausgestreckt war, werde zurückgezogen, und der Zeigefinger vor die Lippen gebracht (*Fig.*

F. 38. p. 15.



F. 39. p. 16.



38): so ist es nun nicht mehr reiner Ausdruck der plötzlich gereizten, herrschenden, vollen Begierde; es ist schon zu viel Erkenntnifstrieb in den Ausdruck gemischt; das Geräusch, sieht man, ist entfernt, ungewifs, schwach; es wird viel ruhige Stille erfordert, um es vernehmen und unterscheiden zu können. In der ersten Stellung also, war mehr das Herz auf die Erlangung eines Guts; in der zweiten, ist mehr der Verstand auf die Unterscheidung einer Idee gerichtet. Nehmen Sie eine noch gröfsere Änderung vor: lassen Sie den Körper nicht mehr so merklich überhangen, sondern stellen Sie, wie man zu reden pflegt, die Figur auf den Sprung; lassen Sie beide Kniee einsinkend erscheinen, den vorher schwebend gestellten Fufs itzt beinahe eben so fest wie den andern auftreten, und zum plötzlichen Fliehen

schon etwas weiter ausgreifen: so ist es nun ganz deutlich, daſs sich Furcht mit Begierde vermengt; der Horcher ist sich einer schamwürdigen oder doch einer gefährlichen Handlung bewuſst; denn warum nähme er sonst, mitten in der Beſriedigung seiner Begierde, Maaſsregeln zu seiner Sicherstellung (*Fig.* 39)? Sie sehen in diesem einzigen Beispiel, wie das was im Allgemeinen gleichgültig scheint: eine solche oder solche Stellung beim Horchen, es durchaus nicht mehr in einer bestimmten einzelnen Situation ist; und wie man ſast Alles was *Girard* in Beziehung auf synonymische Wörter sagt *),

von

*) *Synonymes françois*, in der Vorrede. Es heiſst unter andern: *S'il n'est question que d'un habit jaune, on peut prendre le souci ou le jonquille; mais s'il faut assortir, on est obligé à consulter la nuance. Eh! quand est-ce, que l'esprit*

von synonymischen Gebehrden mit vollem Rechte wiederholen kann.

Betrachten Sie ein paar andre Beispiele, die ich von der dritten Art der Begierde, vom Zorn, entlehne. Lassen Sie den Beleidigten mit erhobener geballter Faust gegen den Beleidiger hingerichtet, auf ihn zueilend erscheinen: und Sie haben den vollen reinen Ausdruck der Begierde nach Angriff; lassen Sie ihn die geballte Faust gegen die Erde niedergezogen haben; lehnen Sie ihn von dem Gegenstande um ein Weniges zurück, sodafs er sich eher von ihm zu entfernen, als auf ihn zueilen zu wollen scheine: und Sie haben einen zusammengesetzten Ausdruck, worin zurückstrebende Begierde mit annähern-

l'esprit n'est pas dans le cas de l'assortiment? Cela est rare; puisque c'est en quoi consiste l'art d'écrire.

der kämpft, und die letztere von der erstern nur noch kaum kann gehalten werden. Lassen Sie den Beleidigten mit unruhiger, zitternder Hand an den Kleidern umhergreifen, wüthend in diesen und jenen Winkel schauen, in unaufhörlicher Bewegung bald hiehin bald dorthin treten, oder auch irgend etwas zerreifsen, zerbrechen, zerschlagen, zerwirken: und Sie haben die von ihrem eigentlichen Gegenstande schon sich ableitende, aber noch rege, wirksame, auf Angriff erhitzte Begierde, wie sie das eine mal noch ungewifs ist, ob und wohin sie sich ableiten wolle, das andre mal von dem Beleidiger sich schon wirklich zurückzieht, und gegen irgend einen fremden bestimmten Gegenstand ausbricht. Lassen Sie endlich den Zornigen seine Angriffe gegen sich selbst richten, sich entweder mit vollem

Ausdrucke der Wuth ins Haar stürmen, oder mit gemäſsigtem Ausdrucke nur dann und wann leicht hinfahren, oder stiller, aber innerlich heftiger, an den Spitzen der Finger nagen: und Sie haben die auf den eignen unvollkommnen Zustand sich hinlenkende Aufmerksamkeit der Seele, verbunden mit dem Bestreben sich des unangenehmen Selbstgefühls zu entschütten. Das eine mal ist dieses Gefühl unerträglich, und es ist kein hinlänglichmächtiger widerstrebender Trieb da, der die Begierde ihm abzuhelfen milderte; das andre mal ist es schwächer an sich selbst oder auch durch andre Triebe zu eingeschränkt, um sich mit voller Stärke auslassen zu können. Urtheilen Sie, schon nach dieser allgemeinen Angabe der Unterschiede, ob es bei bestimmten Charakteren, in bestimmten Augenblicken, gleich-

gültig seyn könne, welchen Ausdruck man wähle; oder ob nicht vielmehr die eine Art für die andre, der eine Grad für den andern gesetzt, immer Fehler, und oft sehr grober, lächerlicher Fehler seyn würde. Was würden Sie von dem gesitteten, edlen *Tellheim* sagen, wenn er da wo er seine *Minna* wegen einer Verrätherei im Verdacht hat, wirklich Hand an sie legte? Was von einer Bethlehemitischen Mutter, wenn sie ihre Hitze mäſsigte, und den Angriff unterlieſse? Was von jenem, wenn er bei Empfindung seiner verhaſsten Lage sich in die Locken stürmte oder die Kleider zerrisse? Und was von dieser, wenn sie beim Anblick ihres ermordeten Kindes das Leiden ihrer Seele nur durch eine eingebissene Lippe verriethe? Wahrlich! durch nichts hätte ein *Lessing* oder ein *Rubens* die Richtigkeit seines Gefühls und

Geschmacks so verdächtig machen können, als wenn jener ein solches Spiel angegeben, dieser eine solche Stellung gezeichnet hätte.

In den hier aufgeführten Beispielen sind indeſs die Unterschiede noch kräftig, noch auffallend; es giebt dagegen andre schwächre Nüancen. Betrachten Sie, um ein Beispiel aus einer andern Gattung von Affecten zu nehmen, ein paar schwermüthige stehende Figuren. Die eine habe die niederhangenden Hände, so ganz wie sie von Natur hangen, nur an den Fingerspitzen matt und lose in einander gefaltet *(Fig. 33)*; die andre gebe den gleichfalls niederhangenden Armen nur um ein Wenigs mehr Spannung, falte die Finger etwas tiefer hinein, und drehe die Hände halbverwandt gegen die Erde: glauben Sie, daſs es Eins sei, welche von diesen

Variationen man wähle? Oder finden Sie nicht, daſs in der einen mehr reine unvermischte Schwermuth herrsche? in der andern sich noch ein Rest von Leiden finde, der aber auf dem Puncte ist in Schwermuth dahinzusterben? Werden Sie nicht zu der letztern Stellung auch eine kleine Abänderung in den Gesichtsmienen fordern? eine noch bleibende stärkere Spur von Leiden in den mehr hinaufgezogenen Augenbraunen, einen Rest von ängstlicher Spannung in allen Muskeln? — Verwechseln Sie jetzt die stehende mit einer sitzenden Figur; lassen Sie diese Figur das schwere müde Haupt mit der einen Hand unterstützen: wird nicht auch da Art und Ort, wie und wo die Hand das Haupt berührt; wird nicht die Stellung des Hauptes selbst, ob es mehr schlaff hineinfällt, oder mehr dagegen gepreſst

und aus dem Nacken herausgehoben ist, einen Unterschied machen? Wenn das matte Haupt in die öffne Hand frei hineinsinkt, die ihrer Länge nach ausgestreckten Finger es sanft umspannen und leicht ins Haar spielen: so haben Sie reine, stille Schwermuth; wenn die Faust geballt, das Haupt schon etwas weniger hangend, etwas stärker gegen die Faust gedrückt ist: so haben Sie einen Zusatz von Verdruſs, der denn freilich auch in der Gesichtsmiene eine kleine Abänderung fordert. Wenn die Hand, sie mag nun sanft ausgespannt oder geballt seyn, nicht in der Schläfe, sondern vor der Stirn liegt, so daſs die Augen durch sie beschattet werden: so haben Sie hinzukommende Nüance des Triebes, sich in sich selbst zu verschlieſsen, sei es aus Überdruſs vor der Welt, oder um ungestörter seinen

Ideen nachhangen zu können. Wenn die Stirne gegen die Faust ein wenig zurückgebeugt, und also das Kinn mehr hervorgedrückt ist, so läſst die Gebehrde Sie schon einen merklichen Zusatz von Leiden erkennen. Wenn der Zeigefinger einzeln vor der Stirne ruht, und die übrigen Finger, samt der innern hohlen Hand, einen Theil des Gesichts überschatten: so ist das Ausdruck schärferen Nachdenkens, der dann wieder durch Ausdrücke des Leidens, des Verdrusses, der Schwermuth, mannichfaltig nüancirt werden kann.

Es ist schwer, von Gebehrden überhaupt und besonders von feinern Schattirungen derselben auf eine Art zu reden, daſs man verständlich bleibe; und es mag daher mit diesen wenigen Beispielen, die ich aus einer Menge anderer auf gut Glück herausgriff, genug seyn. Wenn man in ei-

nigen der bemerkten feinern Unterschiede nichts als Grille, als leere Spitzfindigkeit sehen sollte; so würde mich das nicht wundern: wir haben noch keinen hinlänglich gebildeten Sinn für die Kunst, und sind in Ansehung ihrer noch immer ein wenig das, was in Ansehung der Musik der Muselmann ist. Das liebste Instrument ist uns, was das meiste Getöse macht, und der trefflichste Virtuose, wer am lustigsten und kräftigsten aufstreicht. Oft, wenn das ganze Haus von lautem Beifall ertönt, mögte man dem abgehenden Schauspieler die Worte ins Ohr raunen, die einst der Flötenspieler *Hippomachus* zu einem seiner Schüler sagte: „Kannst du „gut gespielt haben, da solche Zuhörer „dir Beifall geben" *)? — Ob die Leidenschaften nur ungefähr, nur im Gan-

*) AELIAN. *var. histor. lib.* 14, *cap.* 8.

zen, im Groben angedeutet, oder mit genauer Richtigkeit nach allen ihren kleinen Verschiedenheiten durchgeführt sind; ob der Vortrag jene Feinheit, jene Delicatesse hat, die zwar freilich nur aus lauter Kleinigeiten entspringt, aber aus Kleinigkeiten, welche zusammengenommen den ganzen Reiz der Kunst für den feinern und empfindlichern Kenner ausmachen: das ist den meisten unter uns ziemlich Eins; ja sogar, wenn ein falsches Spiel mehr ins Auge fällt, so findet man es eben darum schöner und beifallswürdiger, als das stillere, schwächere, obgleich einzig richtige Spiel. — Auch schätzt man Neuheit höher als Wahrheit, und rechnet es daher dem Schauspieler zum Verdienst an, wenn er bei verschiedenen Vorstellungen mit Ausdrücken *wechselt:* gerade, als ob es Verdienst wäre, in je-

der neuen Abschrift eines Werks das Bessere wegzustreichen und das Schlechtere dafür hinzusetzen. Mit Ausdrücken wechseln sollte der Künstler, wie der Schriftsteller, nie; als wo er Schwächen und Fehler gewahr wird, und die Änderung zugleich Verbesserung ist.

Sie erinnern Sich wohl kaum mehr der Stelle, bei welcher Sie einst mit dem Spiel unsrer hiesigen *Agnes Bernauerinn* so zufrieden waren. Ich will sie Ihnen mit Kurzem wieder in die Gedanken bringen. *Agnes* sieht durch die Reden des Kanzlers alle die schönen Hoffnungen vernichtet, die *Albrecht* ihr eingeflößt hatte; sie hört, daß weder der Herzog, noch Baiern, noch das Reich, ihre Ehe jemals erkennen werde; daß der Herzog diese Ehe zu zerreißen sogar geschworen habe; sie fühlt durch jeden Vorschlag, den ihr

der Kanzler thut, entweder ihren Stolz oder ihre Liebe empfindlich gekränkt; und erwiedert endlich auf sein mehrmaliges „Oder“ mit einer Art von bitterm Spott: „Ist kein Oder mehr?“ Der Kanzler betheuert ihr feierlich: Nein! Und nun fassen Sie die ganze Lage der Unglücklichen, die einen so mächtigen, so fest entschlossenen Feind gegen sich anrücken sieht; die, ihrer Seits, durch Liebe und Stolz getrieben, eben so fest entschlossen ist, ihren Albrecht nie zu verlassen: was kann sie, bei ihrer Erbitterung und Empörung, anders, als alle ihre Kräfte zum muthigen Ertragen auch des äußersten Schicksals zusammenraffen, und sich gegen jede drohende Gefahr steifen und härten? Der Dichter hat diese hier einzig wahre Empfindung vortrefflich gefaßt: „Ich weiſs noch Eins: das Herz soll mir

„im treuen Busen zerspringen; ich will „sterben *)!“ Aber nichts schlechter hatte die Schauspielerinn sie gefaſst, indem sie, bei dieser Äuſserung ihrer Entschlossenheit, den ganzen Körper zusammendrängte, die mit Kraft in einander gefalteten Arme bis gegen die Brust heraufzog, sie fest an den Leib preſste, und nur einen Augenblick, von dem Kanzler weg, in den treuen schwellenden Busen niedersah, gleichsam auf das Herz hin, das sie eher wollte zerspringen als ihrem Albrecht entreiſsen lassen. Es ist nicht möglich, däucht mir, einen andern gleich wahren und gleich tiefgeschöpften Ausdruck, als diesen so ruhigen und so simplen, zu finden. — Und soll nun Agnes ein so glücklich getroffenes Spiel jemals ändern? Soll sie etwa mit der Hand oft und ängstlich ge-

*) Vierter Act, achter Auftr.

gen das Herz schlagen, das Gesicht zur Wehmuth verziehen, und mit einer dazu passenden gepreſsten Stimme die Worte ängstlich herausstöhnen? Sie würde mit einer solchen Abänderung den ganzen Sinn des Dichters, den ganzen Geist ihrer Rolle verfehlen, würde dem Kanzler ihre versicherte Standhaftigkeit und jedem Kenner ihre Beurtheilung verdächtig machen. Die Worte des Dichters, weil sie durch keine bessern zu ersetzen sind, müssen bleiben; und die Gebehrde der Schauspielerinn auch.

Haec placuit semel, haec decies repetita placebit.

Sieben und zwanzigster Brief.

Probleme, sagen Sie, wollen Sie mir keine zur Auflösung vorlegen; — vermuthlich, weil sie keine finden, die Ihnen schwer genug schienen — aber einen Einwurf, der Ihnen wichtig dünkt, hätten Sie gern beantwortet. Sie meinen: wenn es um die Erfindung des Ausdrucks eine so leichte Sache wäre; so könnten auch die *Zeichnungen* ausdrucksvoller Köpfe die Schwierigkeit und das Verdienst nicht haben, das man doch allgemein ihnen zugestehe. Aber haben Sie denn auch bedacht, was es hier für einen wichtigen zwiefachen Unterschied zwischen Maler und Schauspieler giebt? Der Schauspieler darf zu

seinem Gesicht nur den Ausdruck; der Maler muſs zu dem Ausdruck noch obendrein das Gesicht, nach Umrissen und nach Grundphysiognomie, erfinden: jenem hilft die Natur seine in die Imagination gefaſste Empfindung durch die Miene sichtbar machen; dieser muſs durch Kunst das unter tausenden ausgewählte glücklichere Bild der Phantasie auf einer fremden Fläche entwerfen. Durch diesen Unterschied gewinnt der Maler vor dem Schauspieler einen so groſsen Vorrang, daſs die Kunst des letztern gegen die des erstern fast ganz verschwinden würde, wenn nicht für jenen wieder der Umstand spräche: daſs er nicht bloſs im Raume, sondern auch in der Zeit wirkt, daſs er nicht bloſs Maler, sondern auch Musiker ist. Die weitere Erklärung hierüber künftig, wenn ich erst eine wichtige Untersu-

chung,

chung, die ich bis nach geendigter Lehre vom Ausdruck verschob, werde angestellt haben. Sie betrifft die Frage: wann im Gebehrdenspiel die *Malerei erlaubt* und wann sie unerlaubt sei?

Um uns zu dieser Untersuchung vorzubereiten, lassen Sie uns vor allen Dingen ein paar Beispiele betrachten! — Das erste dieser Beispiele wollte ich von der Römischen Bühne entlehnen; aber beim Nachschlagen find' ich, daſs es nur nach falschen Erklärungen paſst, und daſs es nicht sowohl die Regel von der Malerei, als die von der Vollständigkeit und Angemessenheit des Ausdrucks erläutert. Sie werden mir hoffentlich darin beipflichten, wenn Sie das Factum, so wie es *Macrobius* selbst erzählt, nicht wie es neuere Schriftsteller ihm nacherzählen, betrachten wollen.

Hylas, Schüler des *Pylades*, und von seinem Lehrer in der Kunst schon so weit gebracht, daſs er ihm beinahe den Rang ablief, spielte einst oder *tanzte*, wie es die Alten nannten, ein Stück, dessen letzte Worte lauteten: „den groſsen „*Agamemnon*.“ Hylas, um die Idee der Gröſse auszudrücken, streckte seinen ganzen Körper empor, nicht anders als ob er das Maaſs eines groſsen und hohen Mannes hätte angeben wollen. Pylades, welcher seinen Sitz unter den Zuschauern hatte, konnte sich nicht halten, und schrie ihm zu: „Du machst ihn *lang*, aber nicht „groſs.“ Augenblicklich verlangte das Volk, daſs Pylades selbst auf die Bühne treten und die nehmliche Rolle spielen sollte. Dieser gehorchte; und als er auf die getadelte Stelle kam, stellte er den Agamemnon *denkend* vor: denn nichts,

glaubte er, zieme einem großen Könige und Heerführer mehr, als für Alle zu denken *). — So wie *Du Bos*, und besonders *Cahusac*, diese Anekdote erzählen, hätte sich Hylas eines sehr läppischen Fehlers schuldig gemacht, wovon ich aber keine Spur im Macrobius finde. Jener läßt den Pantomimen alle Bewegungen

*) *Saturnal. lib. 2, cap. 7. Nec Pylades histrio nobis omittendus est, qui clarus in opere suo fuit temporibus Augusti, et Hylam discipulum usque ad aequalitatis contentionem eruditione provexit. Populus deinde inter utriusque suffragia divisus est. Et cum canticum quoddam saltaret Hylas, cujus clausula erat: τον μεγαν Αγαμεμνονα, sublimem ingentemque Hylas velut metiebatur. Non tulit Pylades, et exclamavit e cavea: Συ μακρον, ου μεγαν ποιεις. Tunc populus eum coëgit, idem saltare canticum. Cumque ad locum venisset, quem reprehenderat, expressit cogitantem; nihil magis ratus magno duci convenire, quam pro omnibus cogitare.*

eines Menschen machen, der einen andern höhern, als er selbst ist, ausmessen will *); und Dieser, der überhaupt nicht anders spricht als ob er zugegen gewesen wäre, läſst ihn sogar auf die Spitzen der Zehen treten, um so mit Hülfe des Cothurns eine ungewöhnliche Höhe herauszubringen **). Ich gestehe, daſs ich nicht wohl begreife, wie ein zu *Augusts* Zeiten so geschätzter und von einem *Mäcen* so geliebter Künstler in eine Übertreibung, wie diese, habe verfallen, uud eine Metapher bis zu einer so kindischen Spielerei habe ausbilden können. Wahrscheinlich bestand sein Fehler nur darin, daſs er den Ausdruck der Gröſse in weiter nichts als in Erhebung des Körpers suchte, und auch diesen Ausdruck durch ein zu

*) *Réflexions crit. tom. 3, p. 268.*

**) *La Danse ancienne et moderne: tom. 2, p. 24.*

gezwungenes Ausmessen seiner Länge vielleicht übertrieb. Alsdann hätte auch die Verbesserung des Pylades nur darin bestanden: daſs er sich leicht und ungezwungen erhoben, und zugleich in seine Stellung den Adel und die Würde gebracht, auf seine Stirne den denkenden Ernst gelegt, wodurch die Idee der Gröſse als einer moralischen und königlichen, näher bestimmt werden muſste. Daſs er, wie Du Bos sagt, Stellung und Gebehrde eines Menschen angenommen, der in ein tiefes Nachdenken versenkt ist, will mir nicht ein: denn Erhebung des Körpers ist beim Gefühl moralischer Gröſse eine zu natürliche, zu leicht sich darbietende Metapher; und Pylades wollte ja nicht bloſs als denkend erscheinen, sondern auch als groſs und erhaben im Denken. — Doch so völlig sicher läſst sich freilich

in der Sache nicht urtheilen; das Stück, wovon die Rede ist, ist verloren, und Macrobius, ohne uns im mindesten den Gang der Ideen und Empfindungen vorzuzeichnen, liefert uns bloſs die letzten Worte der Rolle.

Besser als diese mangelhafte Erzählung, wird uns eine Stelle im *Quintilian* belehren, was für ein Unterschied zwischen Malen und Ausdrücken, und wie fehlerhaft oft das erstere sei. Der Rhetor untersagt auf das nachdrücklichste alle die Bewegungen, womit man die Gegenstände von welchen die Rede ist, nachahmt; und setzt hinzu: daſs man nicht einmal Schauspielern, deren ganze Kunst doch im Nachahmen bestehe, dergleichen Bewegungen erlaube, und daſs die bessern unter ihnen sich immer mehr bemüheten, den Sinn als die Worte auszudrücken *). Die Re-

*) *Institut. orat. lib.* 11, *cap.* 3.

gel, wie sie Quintilian hier angiebt, ist freilich nicht zum besten bestimmt; allein die Beispiele, die er aus einer der *Verrinischen* Reden entlehnt, sind nicht übel gewählt, und eine nähere Betrachtung derselben wird uns bald auch zu einer bessern Bestimmung der Regel verhelfen. *Cicero* verspottet mit der bittersten Verachtung den Verres, daſs er, beim Auslaufen der Flotte aus dem Hafen von Syrakus, in der Tracht eines Weichlings und an eine Buhlerinn wollüstig hingelehnt, am Ufer gestanden. Er wirft ihm, unter den heftigsten Ausrufungen und mit Bezeugung seines äuſsersten Abscheues vor, daſs er auf dem Markt von Messina einen Römischen Bürger, den Gavius, ohne Spruch, ohne Untersuchung, ohne Verbrechen, öffentlich habe geiſseln lassen *),

*) *In Verrèm: act.* 2, *cap.* 33. 62.

— Es wäre höchst fehlerhaft, sagt Quintilian, wenn ein Redner, bei jener ersten Anklage, die Stellung des auf seine Buhlerinn hingelehnten verächtlichen Wollüstlings annehmen; oder bei dieser letztern, die Handlung des Geiſselns mit seinem Arme, die Töne des Schmerzens mit seiner Stimme nachahmen wollte.

Unanständige Weichlichkeit, Geiſselung, Schmerz des Gegeiſselten, waren die Gegenstände, die Cicero dachte; Verachtung, Unwille, Erstaunen, Abscheu, waren die Empfindungen, welche diese Gegenstände bei ihm selbst erzeugten. Also nicht die äuſsern sinnlichen Gegenstände, wovon die Rede ist, nicht die fremden Empfindungen, welche unsre eigene erzeugen, sondern selbst diese eigne gegenwärtige Empfindung, will Quintilian auf der Redner- wie auf der Schaubühne

dargestellt; — oder anders: nicht die *Gegenstände, die* wir denken, will er gemalt; die *Empfindungen, womit* wir sie denken, will er ausgedrückt haben. Ob jene Gegenstände bloſse körperliche Dinge, oder ob sie selbst Gemüthsbewegungen sind, thut nichts; das Schrecken des zur Geiſselung fortgerissenen Gavius vorzustellen, wäre eben so falsch, als die Bewegungen des ihn Geiſselnden nachzuahmen: die wahre Gebehrde ist in jedem Falle nur die, welche die jetzige eigne, in der Seele des Redenden herrschende, Empfindung darstellt; und da ich diese allein Ausdruck, jede andre hingegen Malerei nenne, so würde die nun bestimmtere Regel so lauten: daſs Schauspieler und Redner durch ihre Gebehrden nicht malen, daſs sie nur ausdrücken sollen.

Erkennen Sie die Richtigkeit dieser

Regel, noch ehe ich sie weiter ausführe, in ein paar Beispielen, die ich von neuern Bühnen entlehne! *Hamlet*, eh er den *Horatio* um eine ihm sehr wichtige Gefälligkeit anspricht, leitet seine Bitte sehr natürlich durch den Lobspruch ein: „Horatio! du bist ein so rechtschaffner „Mann, als ich in meinem Leben einen „gefunden habe.“ Und da Horatio dieses Lob als eine Schmeichelei scheint verbitten zu wollen, fährt er fort: „Denke „nicht, daſs ich dir schmeichle! Denn „was könnt' ich von dir für Belohnung „hoffen, dessen ganzer Reichthum ist, daſs „du Verstand genug hast, um dir Nah- „rung und Kleider zu verschaffen? Die „Schmeichelei leckt nur um die Füſse der „Groſsen, und beugt die geschmeidigen „Kniee nur da wo sie Belohnung hofft *).“

*) *Shakspeare's* Hamlet, Aufz. 3, Auftr. 4.

Sie erinnern Sich ohne Zweifel noch eines Schauspielers, der bei den letzten Worten in der That das Knie beugte und ehrerbietig die eine Hand gegen die Erde senkte, nicht anders, als ob er nach dem Saum eines Purpurmantels hätte greifen wollen, um ihn zu küssen. Das Fehlerhafte dieses Spiels fiel Ihnen damal ausserordentlich auf, und jeder Mann von Geschmack muss es empfinden. Mit dieser Verachtung, die der Prinz in jedem Worte gegen die kriechende Seele des Schmeichler's zu erkennen giebt; mit dieser Absicht, dem Horatio allen Verdacht, als ob er selbst sich zum Schmeicheln erniedrigen könnte, zu benehmen: wie konnt' er sichs in den Sinn kommen lassen, dem Schmeichler nachzuahmen? Wenn ja der Schauspieler die Stelle mit einer auffallenden Gebehrde begleiten wollte; so musst' er

sich eher erheben als erniedrigen, eher die Miene des Widerwillens und Ekels, als die so ganz entgegengesetzte der Verehrung annehmen, eher mit der Hand einen verächtlichen Gedanken gleichsam wegwerfen, als sie demüthig gegen die Erde senken.

Cinna, in dem *Corneilleschen* Stück dieses Namens, bringt *Ämilien*, der eigentlichen Anstifterinn seiner Verschwörung wider *August*, die Botschaft: daſs die Verschwornen alle von dem gröſsten Eifer nach Freiheit und Rache glühen. „Wollte Gott, sagt er, du wärst zugegen gewesen!

Au seul nom de César, d'Auguste et d'Empereur,
Vous eussiez vu leurs yeux s'allumer de fureur,
Et dans un même instant par un effêt contraire

Leur front palir d'horreur et rougir de colere *). "

Dorat findet diese Verse so vortrefflich, daſs er sie seinen eignen einwebt, und er mag in diesem Urtheile Recht haben. Aber wenn er nun auch den Ausdruck, womit *Baron* diese Verse hersagte, gleich vortrefflich findet; wenn er sogar den tragischen Schauspieler auf das Beispiel dieses Französischen *Äsop* ausdrücklich hinweist, und ihm die Nachahmung desselben zur Regel macht: so bedaure ich, daſs ich so durchaus nicht seiner Meinung seyn kann. „Man wär, sagt Dorat, als „Baron nach einem Privatleben von zwanzig Jahren wieder auf die Bühne trat, „an den Schwulst und Unsinn der damaligen Schauspieler schon verwöhnt, „und Baron mit seinem edlen simpeln

*) *Act.* 1, *sc.* 3.

„Spiele gefiel nicht. Aber da er, beim „Hersagen jener Verse, wirklich hinter- „einander bleich und roth ward; so riſs „er alle Zuschauer zur Bewunderung hin, „und die Cabale verstummte *).“ — Sie muſste wenig Kritik haben, diese Cabale; denn gerade da wo sie verstummte, hätte sie losbrechen sollen. Allein ich glaube, man thut dem guten Baron Unrecht, und die ganze Erzählung ist eine Fabel. Denn gesetzt auch, daſs Baron wirklich die Stärke der Phantasie gehabt hätte, jene so entgegengesetzten, durch Phantasie kaum zu erzwingenden, physiologischen Ausdrücke in einer so schnellen Folge hintereinander hervorzubringen: so waren doch wohl auch seine Wangen, wie jedes andern Schauspielers, geschminkt; und wie

*) *La Déclamation théâtrale: chant* 1, *p.* 71, die Note.

er unter der Schminke so merklich habe erblassen und erröthen können, daſs die Zuschauer es bemerkt und darüber in Erstaunen gerathen, ist mir ein Räthsel. Indeſs, wenn er es wirklich gethan; so hat er, nach meinem ganzen Gefühl, einen Fehler begangen: denn bringt er nicht, in dieser Scene, seiner Geliebten eine fröhliche Nachricht? Will er ihr nicht Hoffnung und Muth einflöſsen, und ist er nicht selbst voll Hoffnung und Muth? Diese Empfindungen aber; wie können sie in seiner Seele die so entgegengesetzten des Zorns und des Schreckens zu einer Stärke kommen lassen, daſs sie sich so rasch und so ganz in ihren heftigsten Wirkungen äuſsern?

Ein noch anderes Beispiel giebt mir die Präsidentinn in *Gotters Mariane*, oder vielmehr eine sonst vortreffliche Schau-

spielerinn, von der ich sie hier vorstellen sah. Die unglückliche Mutter erhält die schreckliche Nachricht: daſs ihr Sohn, der schon seiner Schwester das Leben gekostet, nun auch *Wallers* Mörder geworden, und bricht gegen ihren Gemahl, von Schmerz und Wuth übermannt, in die fürchterlichen Worte aus: „Daſs man ihn „einholte, diesen hoffnungsvollen, diesen „angebeteten Sohn! daſs man ihn gefes„selt vor dem Hause seines Vaters, sei„ner Braut vorüberführte! daſs ich das „schadenfrohe Gebrülle des Volks hörte! „daſs sein Vater auf dem Richtplatz stehn „und ihn bluten sehen müſste *)!“ Ich hatte, da ich die Stelle las, das empörteste und das empörendste aller Geschöpfe vor mir; ich sah den höchsten Ausdruck der

Wuth,

*) Dritter Aufzug, letzter Auftr.

Wuth, einen zurückliegenden Körper, starrende, weit aus einander fahrende, mehr in die Höhe als nach unten strebende Arme, und überdies noch im Gesichte jeden wilden verzerrten Zug der Verzweiflung. So fand ich auch in der That die Schauspielerinn bei dem ersten Ausrufe: *Dass man ihn einholte!* Aber bei dem zweiten, wo sie unglücklicher Weise auf die Malerei des *Fesselns* fiel, war das Alles verschwunden. Der Körper nahm plötzlich einen geraden Stand an, die Arme wurden niedergezogen und die Hände an den Gelenken kreuzweis über einander gelegt; der ganze Ausdruck der Wuth, der eine so unnatürliche Rede allein entschuldigen konnte, war weg, und mit ihm Wahrheit und Täuschung. —

Lassen Sie es für diesmal mit diesen bloss vorbereitenden Anmerkungen genug

seyn, da ohnehin die Materie allzu reichhaltig ist, als daſs sie in diesem Einen Briefe erschöpft werden könnte.

Acht und zwanzigster Brief.

Ohne Zweifel haben Sie den Inhalt von manchem meiner vorigen Briefe vergessen, weil Sie sonst unmöglich die Frage aufwerfen könnten: warum ich denn überhaupt der *Malerei* in der Mimik erwähnt, warum ich von möglicher Zusammensetzung malender und ausdrückender Gebehrden gesprochen; wenn ich doch, wie es itzt das Ansehen habe, alles Nachahmen der vorgestellten Gegenstände verwerfe, und immer nur *Ausdruck* der Empfindungen der Seele wolle? — Müssen denn, frage ich dagegen, Ausdruck und Malerei immer unvereinbar, immer im Streit seyn? Kann es nicht Fälle geben,

wo *beide sich* entweder vollständig oder doch einigermaſsen *verbinden* lassen, und andere Fälle, wo sie völlig in Eins verflieſsen? Und hab' ich nicht schon selbst mehr als einmal gesucht, Sie auf solche Fälle aufmerksam zu machen?

Ich sagte in meinem zwölften Briefe, wo von dem Spiel der Bewunderung die Rede war, ausdrücklich: daſs hier die Malerei des vorgestellten Objects mit dem Ausdruck der innern Empfindung zusammenfalle, weil bei der Bewunderung die Seele sich so ganz der Vorstellung ihres Objectes hingebe, sich so ganz ihm ähnlich zu machen suche; und daſs also der analoge Ausdruck ihres innern Zustandes hier, wie von selbst, zur Nachahmung, zur Malerei des Objectes werde. Eben daraus erklärte ich Ihnen, warum, bei Bewunderung des Groſsen, sich der ganze

Körper, Auge, Mund, Brust, erweitert, und bei Bewunderung des Erhabnen, sich die ganze Figur des Menschen emporstreckt. In meinem achten Briefe warf ich die Anmerkung hin: daſs zuweilen der sehr interessirte, in die Vorstellung eines Stücks ganz vertiefte, Zuschauer, solange keine eigenen widersprechenden Empfindungen die von auſsen kommenden Eindrücke durchkreuzen, alle Mienen der Schauspieler und sogar manche ihrer Bewegungen nachahme, und mit dem Ernsthaften ernsthaft, mit dem Fröhlichen fröhlich werde. Endlich in meinem zwanzigsten Briefe erinnerte ich, über die moralische Sympathie mit erhabnen, edlen, festen Charakteren, mit kühnen, groſsen, menschenfreundlichen Handlungen: daſs man hier in sich selbst den Stolz, den Trotz, die Herzenswärme, das sanfte Ge-

fühl seines Helden erwecke, und eben die Gebehrden annehme, eben die Bewegungen mache, die man sich an ihm, dem geliebten oder bewunderten Gegenstande, vorstelle. — Da ich nicht glaube Ihnen die Richtigkeit dieser Beobachtungen, die Sie mir einmal haben gelten lassen, erst beweisen zu dürfen; so setze ich hier sogleich die Regel fest: daſs da, wo die Seele sich ganz im Object befindet, und ihr eignes Selbst von der Vorstellung dieses Objects nicht unterscheidet, oder kürzer: daſs bei allen homogenen Empfindungen die Malerei eben deſswegen erlaubt ist, weil sie sich nicht vom Ausdrucke trennen läſst, weil eben durch sie der Ausdruck geschieht.

Diese Regel, wie Sie sehen, bezieht sich auf die erste Ursache des nachahmenden Spiels, auf die Lebhaftigkeit der ei-

genen Vorstellung. Ich nannte Ihnen, als eine zweite Ursache dises Spiels, die Absicht: bei dem Mitunterredner eine lebhafte anschauliche Idee zu erzeugen. Wenn diese Absicht, wie oft bei Erzählungen oder beim Unterrichte, ruhiger kalter Vorsatz, oder wenn auch sie es allein ist, welche die Seele in dem gegenwärtigen Augenblicke füllt und erwärmt; so ist, schon wegen der obigen Regel, die malende Gebehrde erlaubt: denn es findet hier keine Collision zwischen ihr und dem Ausdrucke Statt. Das eine mal ist gar keine Empfindung da, die nach Ausdruck strebte; das andre mal ist es eine homogene, mithin eine solche Empfindung, die eben durch die Nachahmung sich zu befriedigen sucht. Doch wenn auch wirklich die Seele des Redenden von einer eignen, selbst von einer solchen Empfin-

dung eingenommen ist, deren Ausdruck die Malerei, wo nicht aufheben, doch bis zur Unkenntlichkeit verändern würde: so kann noch immer die volle Malerei ein ganz richtiges Spiel geben; vorausgesetzt, daſs die Empfindung selbst nicht zu lebhaft ist, und daſs sie sich, ihres eigenen Vortheils wegen, gern der Absicht den Gegenstand darzustellen, unterordnet. So ist Ausdruck des Unwillens und Hohns über ein einfältiges Dasitzen mit offnem niederhangenden Maule nicht wohl vereinbar mit der Nachahmung der Attitüde selbst; aber wenn der Unwille nur nicht zu lebhaft, zu heftig ist: so wird der hofmeisternde Lehrer sich gern ein wenig Gewalt thun; er wird dem Jünglinge, so getreu als möglich, die getadelte Gebehrde vormachen, und eben in dieser beschämenden Nachäffung die Befriedigung sei-

nes Unwillens finden. Ziehen Sie Sich hieraus Selbst die zweite Regel: daſs überall die malende Gebehrde entweder einzig richtig oder doch untadelhaft ist, wo die Absicht, lebhaftere Ideen von gewissen Gegenständen zu erwecken, herrscht, oder wo auch die eigene Empfindung des Redenden willig zurücksteht, weil sie nicht besser, als eben durch Erreichung jener Absicht, befriedigt werden kann. — Zuweilen trifft es sich, daſs das Spiel, welches die Absicht, mit demjenigen welches die Empfindung fordert, ganz genau übereinstimmt, und daſs also eine eben so getreue vollständige Darstellung erfolgt, als ob die Empfindung homogen, und die ganze Seele des Redenden, ohne Unterscheidung des eigenen Selbst, in die Idee des Gegenstandes ergossen wäre. So bei dem erhitzten Kläger, der vor dem

Richter die erlittne Kränkung seiner Ehre erzählt: er ahmt den Trotz, den Zorn, die höhnende Verachtung des Beleidigers mit der möglichsten Lebhaftigkeit nach; nicht bloſs, wie es scheinen könnte, um dem Richter eine Idee des Vorfalls zu geben und ihn von der Gerechtigkeit seiner Klage zu überzeugen, sondern vornehmlich auch wegen der Befriedigung, die ihm eine solche Nachahmung für seine eigenen Leidenschaften gewährt. Er selbst wird durch den Trotz, den Zorn, die höhnende Verachtung des Andern, zum Trotz, zum Zorn, zur höhnenden Verachtung gereizt.

Mit der Zusammensetzung der Malerei und des Ausdrucks ist es oft, wie mit der Malerei selbst: sie scheint, was sie im Grunde nicht ist; und wenn man sie wohl untersucht, so findet man nur Zu-

sammensetzung mehrerer Ausdrücke, wovon der eine, weil er einer homogenen Empfindung gehört, Malerei scheint. Dies ist der Fall mit dem Verliebten, der jetzt eben von dem königlichen Wuchs, dem edlen Anstand, dem stolzen Blick seiner Gebieterinn zu schwärmerisch eingenommen, zu sehr in die Vorstellung davon versenkt ist, als daſs er nicht etwas von ihren Eigenschaften, ihren Empfindungen, in sich selbst hinübernehmen sollte. Er ahmt ihren Adel und Stolz in Miene und Art sich zu tragen nach; aber, mitten in diesem malendscheinenden Ausdrucke, wird man an dem stillen Schmachten im Auge, an dem sanften Voneinanderziehen des Mundes, an dem flüchtigen zärtlichen Lächeln um Wangen und Lippen, den gerührten Liebhaber inne: und so entsteht denn eine Art von Zwittergebehrde, ein

Ausdruck, fast wie der Ausdruck der Gnade, weil sich nehmlich Würde und Stolz der Geliebten mit Zärtlichkeit und Anbetung des Liebhabers darin vereinigt.

Eine Zusammensetzung eigentlicher Malerei mit dem Ausdrucke findet Statt, wenn jene durch die Absicht bewirkt wird, bei dem Mitunterredner irgend eine anschauliche Idee zu erwecken; wenn diese Absicht ein ganz andres Spiel erfordert als die Empfindung, und gleichwohl beide, die Absicht und die Empfindung, von ungefähr gleicher Lebhaftigkeit sind. Hier nun sind beide, Ausdruck und Malerei, entweder vereinbar in der Gebehrde, oder nicht vereinbar. Das letztere: wenn sie durch einerlei Werkzeuge geschehen sollen; das erstere: wenn die Werkzeuge des Ausdrucks nicht eben diejenigen sind, die zur Nachahmung des Gegenstandes

T. 40. p. 61.



J W. Meil f.

dienen. Lassen Sie einen Spötter über den ungeheuren Umfang eines Bauchs, über einen unbehülflichen gewatschelten Gang, über das zur Seite Fallen eines Hinkenden, oder über irgend sonst einen körperlichen Fehler sich lustig machen, bei dessen Nachäffung die Werkzeuge des Lachens selbst ohne Gebrauch sind: warum sollt' er nicht beides mit einander verbinden; warum nicht in eben dem Augenblicke laut auflachen können, wo er die Dicke und Unbehülflichkeit eines *Falstaff* durch eigene Vorstreckung des Bauchs und der Hände, durch weites Auseinandersperren der einwärtsgekehrten Füſse, anzeigt? *(Fig. 40.)* — Anders, sehen Sie wohl, ist der Fall bei unserm obigen hofmeisternden Lehrer, wenn er sich über das öftere Wiederkommen des Fehlers schon zu unwillig fühlt, als daſs er das

einfältige Dasitzen des Zöglings noch getreu sollte nachahmen können, und gleichwohl auch von dem Wunsche noch zu eingenommen ist, durch anschauliche Darstellung des Fehlers selbst zu beschämen und Besserung zu bewirken. Eine volle Vereinigung der Nachahmung mit dem Ausdrucke des Unwillens ist hier unmöglich: denn die Werkzeuge sind für beide die nehmlichen; es muſs daher von beiden etwas aufgeopfert, beide müssen zu einer gewissen mittlern Gebehrde verstümmelt werden, die weder so recht das Eine, noch so recht das Andere ist. Und so wird bei unserm Erzieher der Mund nun zwar geöffnet, aber zugleich verzerrt seyn; die Unterlippe wird hangen, aber zugleich sich zur Seite ziehen; der Kopf wird vorfallen, aber viel zu weit sich herausstrecken; die Augen werden blinzeln, aber

die zusammengezogenen Augenbraunen und die gerunzelte Stirne zugleich den Zorn verrathen. Kurz, das ganze Gesicht wird zur Carricatur werden, in welcher man, neben der Nachäffung einer fremden Gebehrde, zugleich den eignen Hohn und Unwillen des Redenden deutlich gewahr wird.

Wo keiner der hier angegebenen Fälle Statt findet; wo weder die Seele so in die Vorstellung eines Gegenstandes versenkt ist, daſs Malerei und Ausdruck zu Eins werden, noch die Absicht einen Gegenstand anschaulich zu machen herrscht, noch diese Absicht neben der Empfindung in einem merklichen Grade von Lebhaftigkeit besteht: da ist sowohl die reine Malerei, als die Verbindung einer malenden mit einer ausdrückenden Gebehrde, verwerflich; sie ist im Widerspruch mit dem

Zustande der Seele; sie ist weder absichtlich, noch analog, noch physiologisch. Und nun beurtheilen Sie nach den hier festgestellten Grundsätzen, ob ich in meinem Vorigen Unrecht hatte, wenn ich das Spiel des dort angeführten *Hamlet*, des Schauspielers *Baron*, und der Präsidentinn in der *Mariane* verwarf. Es brauchte in den Stellen wovon die Rede war, keines mimischen Commentars, um die Worte verständlich zu machen; die Personen konnten nicht die Absicht haben, die mitzutheilende Idee von den Gegenständen ihrer Empfindungen bis zur möglichsten Anschaulichkeit zu beleben; auch erlaubte ihnen das die Natur dieser Empfindungen nicht: der Ausdruck derselben war von der malenden Gebehrde zu sehr verschieden, er war ihr völlig entgegengesetzt.

Aber

Aber welches sind denn nun die Fälle, wo die Seele wirklich ganz im Object ist? welches die andern Falle, wo die Absicht eine lebhafte Idee desselben mitzutheilen, entweder herrscht, oder doch neben der Empfindung in einem ungefähr gleichen Grade der Stärke besteht? — Wer so fragt, liebster Freund, der verlangt von der Theorie mehr, als sie leisten kann; er will so bestimmte, so genaue Vorschriften, daſs der Künstler alles eigenen Nachdenkens überhoben, und eben dadurch vom Range des Künstlers bis zum Range des bloſs mechanischen Arbeiters erniedrigt werde. Die Regel kann weiter nichts, als das ohnehin schon vorhandne richtige Gefühl zu deutlichen Begriffen entwickeln, das dann und wann schlafende oder irrende Genie des Künstlers wecken und warnen, und in zweifel-

haften Fällen ihm zu einer schnellern oder gewissern Entscheidung verhelfen. Einige mehr specielle Vorschriften ließen sich indeß noch geben, z. B. die: daß der Schauspieler keine Ideen und Empfindungen ausdrücken muß, die er zu haben in der Rede verneint; ferner, daß er sich, besonders bei metaphorischen Ausdrücken, hüten muß, ja keine solche Prädicate zu fassen die außer der Vergleichung liegen, und auf die jetzige Idee oder Empfindung der Seele keine Beziehung haben. Wenn *Freeport* zu *Lindanen* sagt *): „Mademoiselle, ich liebe Sie ganz und „gar nicht;“ wie abgeschmackt wäre es, wenn er in seine Miene den Ausdruck eines stillen zärtlichen Schmachtens legte? Oder wenn *Antonius* dem Römischen Volke sagt, er habe dem *Cäsar* eine

*) *L'Ecossaise*, act. 2, sc. 6.

Krone geboten und Cäsar sie ausgeschlagen; wie lächerlich wäre sein Spiel, wenn er bei dem Worte „Krone“ den Zeigefinger gegen die Erde kehrte, und durch einen in der Luft beschriebenen Kreis die Ründe der Krone malte? wie weit lächerlicher noch, wenn er Cäsarn selbst „die „Krone der Helden“ nennte, und eben eine solche Malerei dabei anbrächte? — Fehler dieser Art scheinen vielleicht zu abgeschmackt, als daſs es einer Warnung davor bedürfte; aber welches ist wohl der Fehler, der nicht in der That begangen, und oft von Leuten begangen würde, die sich Wunder wie viel mit ihrem Geschmack und ihrer Beurtheilung dünken? Sollten Sie nie einem Rhapsoden zugehört haben, der zu seiner Declamation in einem weg Gebehrden macht, und jedes Wort, jeden bildlichen Ausdruck, oft

so possierlich malt, daſs auch ein *Crassus* oder ein *Cato* alle Runzeln darüber verlieren könnte?

Es ist so sichtbar, daſs *Odoardo* in der äuſsersten Ungeduld der Begierde ist, wenn er zu *Orsina* sagt *): „Schütten „Sie nicht Ihren Tropfen Gift in einen „Eimer!" Es ist so sichtbar, daſs sein Spiel nur diese Ungeduld auszudrücken hat; daſs er sich unmöglich Zeit lassen kann, der Gräfinn durch sorgfältige Ausmalung der Metapher, das was ihm an ihr so verhaſst ist, noch lange vorzubilden. Und doch habe ich selbst — freilich nur in einer Bude, in die ich mich einst aus Neugier schlich — einen Odoardo gesehen, der jene bildliche Redensart, was meinen Sie wie? zu geben suchte. Erst erhob er, ganz nach der Regel des

*) Emilia Galotti, Aufz. 4, Auftr. 7.

F. 41. p. 69.



F. 42:



J. W. M. f.

Riccoboni, den rechten Arm, legte den Zeigefinger an den Daumen, und senkte beide gegen die Erde, als ob er etwas von ihnen herabfliefsen liefse (*Fig.* 41): das war der Tropfen! Dann hielt er beide Hände ziemlich weit von einander, spreizte alle Finger, und schien etwas von nicht geringem Umfange damit zu umspannen (*Fig.* 42): das war der Eimer! — Denken Sie nur nicht, dafs ich dieses Beispiel aus meinem eigenen Kopf erdichte, um Sie lachen zu machen; Sie kennen ja Selbst einen Odoardo, der jedesmal beim Aussprechen des Wortes „Eimer" sich mit voller Faust auf den Wanst schlägt; und ist denn dieser Fehler weniger lächerlich, weniger unglaublich, als jener? —

Das Bisherige, mein Freund, mag zur Ausführung der *Quintilianischen* Regel,

und zur Beantwortung Ihrer ersten Frage genug seyn: ob nicht durch diese Regel alle Malerei von der Schaubühne verbannt werde? Ihre zweite Frage, das pantomimische Schauspiel betreffend, beantworte ich in meinem folgenden Briefe.

Neun und zwanzigster Brief.

Zwar, meinen Sie, sei ich der *Pantomime*, wie es aus dem Anfang unsers Briefwechsels erhelle, nicht sonderlich hold; aber einmal sei es doch eine eigne mögliche Gattung von Schauspiel, eine Gattung die gleich Anfangs bei ihrem Ursprunge, und noch unlängst bei ihrer Wiedererneuerung durch den berühmten *Noverre*, den ausgezeichnetsten Beifall erhalten. Übergehen könne ich sie um so weniger, da sie von der Hülfe der Rede so ganz entblößt, so ganz von der einzigen Kunst der Gebehrde abhängig sei; und ausdehnen könne ich die Regel, die ich für den Schauspieler festgesetzt, auf

den Pantomimen unmöglich: denn dieser, wie ich selbst gestanden, könne gewisser malender Zeichen für die Objecte seiner Empfindungen nicht entbehren.

Ich hätte, glaub' ich, hinzufügen sollen: — wenn er sich in die Nothwendigkeit setzt, diese Objecte erst bezeichnen zu müssen; wenn er selbst den Dichter spielen und eigene Verwicklungen erfinden will. Denn allerdings lassen sich Pantomimen denken, in denen er alle dem Ausdruck hinderliche Malereien vermeiden kann; und ob er einen Stoff, bei dem er sie nicht vermeiden kann, jemals wählen sollte? ist noch die Frage.

Es giebt Vorfälle im Leben, die nach allen dabei vorkommenden Umständen und Symptomen so allgemein bekannt sind, und die zugleich so viel Eigenes haben, daſs bei ihrer pantomimischen Vor-

stellung keine Frage über den Gegenstand seyn kann, der hier soll nachgeahmt werden. Sie erinnern Sich wohl des pantomimischen Possenspiels, welchem einst auf einer der Societätsinseln die Engländer zusahen *), und welches freilich nur unter einem solchen, noch so wenig gesitteten oder so wenig verderbten, Volke konnte gegeben werden. Oder Sie erinnern Sich auch der Kriegestänze der wilden Amerikaner, worin sie ihren Zuschauern alle die bekannten Vorfälle eines Feldzuges, den Ausmarsch, den Angriff, die Gefangennehmung, das Morden, den Rückzug, pantomimisch darstellen **). In die-

*) *Forsters* Reise um die Welt, d. Übers. Bd 2, S. 107.

**) CHARLEVOIX *Hist. de la Nouv. France, tom.* 3, *p.* 297. *Il (le danseur) réprésente le départ des guerriers, la marche, les campemens; il va à la découverte, il fait les approches, il*

sem ganzen Tanze hat der Krieger die fortdaurende Absicht, die dann und wann auch der Schauspieler in Erzählungen, in Beschreibungen hat: er will die Bilder gewisser Gegenstände so lebendig, so anschaulich erwecken als möglich; und so malt er denn zwar, aber mit eben der Befugniſs womit der Schauspieler malt, und malt völlig deutlich, weil Alle wis-

s'arrête, comme pour prendre haleine, puis tout-à-coup il entre en fureur, et on diroit qu'il veut tuer tout le monde; revenu de cet accès, il va prendre quelqu'un de l'assemblée, comme s'il le faisoit prisonnier de guerre; il fait semblant de casser la tête à un autre, il couche un troisieme en joue; enfin il se met à courir de toute sa force. Il s'arrête ensuite et reprend ses sens: c'est la retraite, d'abord précipitée, puis plus tranquille. Alors il exprime par divers cris les différentes situations, où s'est trouvé son esprit pendant sa derniere campagne, et finit par le récit de toutes les belles actions, qu'il a faites à la guerre.

sen, was er vorstellen will, und weil das was er vorstellen will, eben diese seine körperlichen Bewegungen sind, die er als natürliche Zeichen gerade so gebraucht, wie der Maler seine Umrisse und Farben. Willkürlicher Zeichen würd' es erst dann bedürfen, wenn er Gegenstände oder Vorfälle bezeichnen wollte, die etwas von seinen körperlichen Stellungen und Bewegungen selbst Verschiednes wären, oder wenn seine Zuschauer von der Bedeutung und dem Gebrauch dieser Stellungen und Bewegungen noch durchaus keine Kenntnifs hätten.

Die komischpantomimischen Ballette, womit man die Vorstellungen auf unsern Bühnen zu beschliefsen pflegt, sind guten Theils ähnliche Darstellungen von ganz gewöhnlichen und bekannten Vorfällen, die man ohne Dolmetscher durch

den bloſsen Anblick versteht. Wer kennt nicht die Freuden eines Ärntefestes, die mancherlei Scenen eines Jahrmarkts, einer Schenke, eines Coventgarden? Auch solche Stücke, die nach Art der Lust- und Trauerspiele eine eigne Verwicklung anspinnen, den Knoten schürzen und auflösen, lassen sich pantomimisch ausführen, ohne daſs zur Verständigung des Zuschauers mehr als selbst der richtige Ausdruck der Empfindungen nöthig wäre. — Lassen Sie einen Schäfer bei dem Anblick einer jungen reizenden Schäferinn plötzlich gerührt werden: er nähere sich ihr zärtlich und ehrerbietig; sie, voll schüchterner Schamhaftigkeit, wende sich ab und verlasse die Bühne; nach wenig Augenblicken komme sie, dem Schein nach betroffen, aber im Grunde froh, ihn noch wiederzufinden, zurück; er verstehe ihr

Wiederkommen, lege ein Band, einen Blumenstrauſs, was Sie sonst wollen, als ein Opfer der Liebe zu ihren Füſsen; noch sei sein Glück unentschieden, da ein anderer Liebhaber hinzukomme und sie belausche; es falle eine Scene der Eifersucht vor; das ganze Betragen der Schäferinn zeige, daſs sie nie diesem Andern Erwartung der Gegenliebe und also auch kein Recht zur Eifersucht gab; nun erscheine die, die auf das Herz dieses zweiten Liebhabers die frühern Ansprüche hat, und ihr Anblick, ihr Unwille, ihre Niedergeschlagenheit vermöge ihn, reuig und beschämt zu der ersten Liebe zurückzukehren; die Vermittelung jenes ersten Paars bewege endlich die Zürnende zur Versöhnung, und erkenntlich dafür helfe nun wieder der zweite Liebhaber jenem ersten zu seinem Glücke: was ist hier Dunk-

les und Unverständliches in der ganzen Art, wie die Handlung anfängt, fortgeht, endigt? Wer liest hier nicht in dem bloßen Spiel der Mienen, in Bewegungen und Stellungen der Personen, alle ihre so natürlichen, der ganzen Menschheit und jedem Geschlecht insbesondere so gemeinen Empfindungen? Wer wird über einen Knoten, der fast in jeder Liebesgeschichte wiederkömmt, über eine so gewöhnliche, so alltägliche Entwickelung dieses Knotens, Erklärung fordern? Das Auge eines jeden macht hier die Exposition, und das Herz die Erzählung. —

Doch auch das ist so nothwendig nicht, daß die Begebenheiten und Handlungen die gewöhnlichen, die alltäglichen sind. *Lafitau* erzählt uns *), daß oft nach ei-

*) *Moeurs des Sauvages Amér. tom. 1, p. 523. Plusieurs de ceux, qui ont vecu parmi les Iro-*

nem glücklich geendigten Feldzuge der Irokesische Anführer unter seinen Landesleuten auftritt, und ihnen diesen Feldzug nach allen seinen Vorfällen beschreibt. Kaum hat er geendigt, so springen alle Anwesende auf, und bringen die ganze Erzählung in einen pantomimischen Tanz. Hier, sehen Sie wohl, dürfen nun die Begebenheiten nicht mehr die gewöhnlichen, die in jedem Feldzuge wiederkommenden seyn; sie können so viel Eignes und Be-

quois, m'ont assuré, que souvent, après qu'un chef de guerre a exposé à son retour tout ce qui s'est passé dans son expédition, et dans les combats qu'il a livrés ou soutenus contre les ennemis, sans en omettre aucune circonstance, alors tous ceux qui sont présens à ce récit, se lèvent tout d'un coup pour danser, et réprésentent ces actions avec beaucoup de vivacité, comme s'ils y avoient assisté, sans néanmoins s'y être préparés et sans avoir concerté ensemble.

sondres haben, als man nur will; sobald sie nur mit den wahrsten, den bedeutendsten Stellungen und Gesten angedeutet werden; so wird ein jeder, der mit Aufmerksamkeit die Erzählung gehört und die Begebenheiten nach ihrer ganzen Folge wohl ins Gedächtniſs gefaſst hat, den Tanz von Anfang bis zu Ende verstehen, und bei jeder neuen Scene den hier ausgeführten Punct der Erzählung angeben können.

Eben so auch bei uns, wenn zwar keine ganz gemeine Begebenheiten, keine ganz alltägliche Handlungen, aber doch solche vorgestellt werden, von deren Beschaffenheit, Entstehung, Verlauf, wir schon zum voraus hinlänglich unterrichtet sind. Wir dürfen alsdann nur den Anschlagzettel sehen, nur den Namen der Pantomime hören; und wir finden keine Schwierigkeit mehr, den Bewegungen und dem Spiel

der

der Tänzer vom ersten bis zum letzten Augenblicke zu folgen. Oft auch können wir des Anschlagzettels, des Namens der Pantomime entbehren: denn die Gruppe der Personen selbst, und vielleicht irgend ein Besondres, wovon wir wissen daſs es gerade bei dieser Handlung vorkömmt, bringt uns sogleich die ganze vorzustellende Begebenheit in Gedanken. — Dies war der Fall auf der alten Bühne mit dem „Schäfer auf Ida.“ Man durfte nur die drei in ihrem Charakter sich so sehr unterscheidenden und nach diesem Charakter so allgemein bekannten Göttinnen; durfte nur den Schäfer und das Gebirge und vor allem nur den goldenen Zankapfel erblicken: so war ein jeder von Allem, was er zu erwarten hatte, unterrichtet; nichts konnte in den Mienen und Bewegungen der *Juno*, der *Minerva*, der

Venus, nichts in den Ausdrücken des bewundernden, zweifelnden, zuletzt von der Venus hingerissenen *Paris* mehr unverständlich und zweideutig bleiben. Dies würde auch auf den neuern Bühnen der Fall seyn, wenn wir es uns erlaubten, die sogenannten Mysterien oder die Erzählungen der biblischen Geschichte in Pantomimen zu verwandeln. Jedermann kennt diese Erzählungen aus dem ersten Unterricht; und wer nur einen Baum, mit einer Schlange umwunden, wer nur unter dem Baume Mann und Weib erblickte, der würde sogleich alles folgende bis auf den Cherub mit dem flammenden Schwerte verstehen. Verstand doch *Clarke,* so wenig er auch des Spanischen mächtig war, die ganze zu Madrid vorgestellte heilige Leidensgeschichte *).

*) *Letters concerning the Spanish Nation by the Rev.* EDW. CLARKE: *lett.* 6.

Ein nur flüchtiges Nachdenken muſs Sie sogleich überzeugen, daſs bei solchen Gegenständen, wie hier beschrieben worden, durchaus keine Nothwendigkeit für den Pantomimen ist, von der Regel des Schauspielers abzuweichen. Entweder herrscht offenbar in seiner Seele die Absicht, die Idee gewisser Gegenstände bis zur möglichsten Anschaulichkeit zu beleben: eine Bedingung, unter welcher die volle Malerei auch dem Schauspieler erlaubt ist; oder das ganze Stück ist durch den Ausdruck der Empfindungen selbst völlig verständlich; oder es ist schon zum voraus nach seiner ganzen Verwicklung, dem ganzen Gange der Handlung, bekannt: der bloſse Anblick und die Folge der Empfindungen macht die Erzählung, oder scheint sie vielmehr zu machen — denn im Grunde macht sie der Zuschauer sich

selbst. Und wenn also, in den hier angenommenen Fällen, der Pantomime für die Verständigung des Zuschauers so gar nicht zu sorgen oder doch so wenig ängstlich zu sorgen hat: warum soll er nicht das zu seinem Hauptgeschäft machen, daſs er den Empfindungen seiner Seele den vollsten, kräftigsten, lebendigsten Ausdruck gebe? Warum soll er bezeichnen wollen, was er doch nie deutlich oder hinlänglich bezeichnen kann, und darüber das was er so völlig kann, die Darstellung der Affecten seiner Seele, entweder ganz zurücksetzen, oder doch vernachläſsigen und schwächen? — —

Wenn ich die Nachrichten, die wir von den Gegenständen der alten Pantomime übrig haben, vergleiche, und besonders wenn ich das lange Verzeichniſs derselben beim *Lucian* lese: so finde ich,

daſs diese Kunst sich nie mit eignen Erfindungen, immer mit den durch Tradition und Schauspiele schon längst bekannten Fabeln der Mythologie oder der ältern Geschichte abgab; und dann wird mir auf einmal das viele Wunderbare, das man uns von der Geschicklichkeit eines *Pylades*, eines *Bathyll*, und anderer späterer Pantomimen erzählt, und das mir sonst durchaus unbegreiflich wäre, recht sehr begreiflich. Die Zuschauer, wenigstens die Meisten unter ihnen, wuſsten schon Alles was die Pantomimen andeuteten und ausdrückten; und wie leicht also konnten sie zu dem Trugschlusse verleitet werden: daſs ihnen wirklich das Gebehrdenspiel alle die Ideen mitgetheilt, die doch schon längst in ihrem Gedächtnisse schlummerten, und so leise schlummerten daſs sie zur Wiedererweckung nur

eines ganz geringen Anstoſses bedurften. So erkläre ich mir den Ausruf des Cynikers *Demetrius* beim Lucian *); so die Anekdote von dem königlichen Prinzen aus Pontus, der sich vom *Nero* einen Pantomimen zum Geschenk erbat, um ihn in Unterredungen mit Fremden gebrauchen und der Dolmetscher entrathen zu können **).

Vorausgesetzt: die Pantomime, welcher dieser Fremde zusah, habe keine der ganz gemeinen, keine derjenigen Handlungen ausgeführt, die aus den ersten Trieben der menschlichen Natur und den alltäglichen Vorfällen des Lebens von jedem begriffen werden; so sehe ich schlechter-

*) *De saltatione: ed. Reiz. tom. 2, p. 302.* Ακουω, ανθρωπε, ἁ ποιεις, ουχ ὁρω μονον· αλλα μοι δοκεις ταις χερσιν αυταις λαλειν.

**) Ebendaselbst.

dings nicht ab, wie man die Anekdote auf eine andre Art erklären könne, ohne von Schwierigkeiten in Schwierigkeiten zu gerathen. Das vollkommenste Gebehrdenspiel, wenn es nicht im eigentlichen Sinne Sprache war, konnte den Prinzen unmöglich über eine ihm unbekannte Handlung verständigen; es konnte ihn nur auf so oder so eine Situation herumrathen, aber nichts mit Deutlichkeit, nichts mit Gewiſsheit erkennen lassen. Und war das Gebehrdenspiel des Pantomimen wirklich Sprache; so läſst sich wiederum nicht begreifen, wie der Prinz, ohne Unterricht und Übung darin, sie habe verstehen können. Freilich würde eine solche Sprache keine Sammlung von ganz willkürlichen, ganz aus der Luft gegriffenen Zeichen seyn, die durchaus keinen objectiven Grund hätten: denn das war noch nie eine Spra-

che, und das kann keine seyn; aber sie würde doch auch, wie jede Sprache in der Welt, sich mit gewissen gemeinsamen Merkmaalen, mit Ähnlichkeiten behelfen müssen, die auf eine ganze Menge von Objecten gleich gut und also im Grunde auf keines hinwiesen; mit Zeichen, von denen man unmöglich die festgesetzte Bedeutung errathen könnte, wenn man nicht schon vorher darüber verständiget worden. Die Sprache, in welcher, beim *Rabelais* *), *Panurg* und der Engländer sich unterhalten, könnte aus ganz bequemen, ganz wohlgewählten Zeichen bestehen; für mich wäre sie dennoch bedeutungsloser Unsinn, und würde es bleiben, wenn ich der altfranzösischen Redensar-

*) *Tom. 1. chap. 16: Comment Panurge fit quinault l'Anglois, qui arguoit par signes.* — Beim *Fischart* fehlt dieses Hauptstück.

ten und Wendungen auch noch so mächtig wäre.

Etwas Anders, aber doch etwas Ähnliches, hat über diese Sache schon der heil. *Augustin* gesagt *), und zugleich durch das Beispiel der Karthaginenser bewiesen, wie wenig sich ohne Unterricht eine Zeichensprache verstehen lasse. Er erzählt nehmlich, daſs Anfangs zu Karthago ein eigener Dolmetscher die Zeichen der Pantomimen den Zuschauern habe erklären müssen. Indeſs steht es dahin, ob nicht im Grunde diese Erklärung mehr darauf hinausgelaufen, daſs die Zuschauer mit den Fabeln und Geschichten selbst, welche man auf der Bühne vorstellte, bekannter gemacht wurden, und

*) *De Doctr. Christ. lib. 2, cap. 25. Quia multis modis simile aliquid alicui potest esse, non constant talia signa inter homines, nisi consensus accedat.*

ob nicht mehr die Zeichen durch die Sache, als die Sache durch die Zeichen, verstanden worden. Denn eine hinlänglich vollständige Sammlung von solchen allgemeinen Zeichen, wie es unsre Sprache ist, durch deren andre und andre Zusammensetzungen immer neue bekannte Gedankenreihen verständlich können ausgeführt und mitgetheilt werden: so eine Sammlung kann ich mir unter den Zeichen der alten Pantomimen nun einmal nicht denken. Eine solche vollkommnere Sprache ist wahrlich so leicht nicht erfunden, und wahrlich auch so leicht nicht erlernt.

Dreiſsigster Brief.

Der Pantomime der neuern Zeiten hat kein Vorrecht vor dem Pantomimen der ältern. Wenn er nicht ganz gemeine oder schon ganz bekannte Handlungen ausführen, wenn er neue und eigne Verwickelung erfinden will; so muſs er Eins von beidem: entweder malen, Zeichen erfinden, so bedeutend er kann, und es dem guten Glück überlassen wie viel die Zuschauer von diesen schwankenden ungewissen Zeichen werden enträthseln können; oder er muſs den Erklärer zu Hülfe rufen, der das durch Rede verständlich mache, was sich durch Gebehrde nie vollständig angeben läſst. Das letztere aber

will *Noverre* durchaus nicht; er sagt von der Kunst, die zu solchen Hülfsmitteln ihre Zuflucht nimmt, daſs sie nur noch stammle *). Eben so wenig will er, daſs man sich jener malenden ungewissen Zeichen bediene: denn ob er gleich nicht, so viel ich mich erinnre, ausdrücklich auf diese Materie kömmt; so läſst es sich doch leicht aus dem was er sonst sagt, entwickeln.

Zuerst gesteht er, die Kunst der Pantomime könne zu unsern Zeiten das nicht mehr leisten, was sie zu den Zeiten *Augusts* geleistet — ich setze hinzu: nach

*) *Lettres sur la danse et sur les ballets: p. 106. Sous le règne de Louis XIV, les récits, les dialogues et les monologues servoient d'interprètes à la danse. Elle ne faisoit que bégayer. Ses sons foibles et inarticulés avoient besoin d'être soutenus par la Musique, et d'être expliqués par la Poésie...*

den grofsen, vielleicht übertriebenen Ideen, die wir uns von ihr aus den rednerischen Lobsprüchen der Alten machen; — es gebe, fährt er fort, eine Menge Dinge, die sich durch das Gebehrdenspiel nicht mehr verständlich bezeichnen liefsen; aller ruhige Dialog finde keinen Platz in der Pantomime *). Das heifst, denk' ich, sehr deutlich sagen: die Pantomime habe keine andre Sprache als die der Empfindung, und was wir also von ihr durch den Ausdruck dieser Empfindung, verbunden mit dem ganzen Anblick der Personen und ihrer sichtbaren Lage, nicht begriffen; darüber uns zu verständigen, geb' es kein Mittel. — An einem andern Orte, wo er gegen den Gebrauch der Rede zur Erklärung der Pantomimen eifert, und Stücke die deren bedürfen, mit jenen al-

*) Ebendas. S. 19.

ten Gemälden vergleicht, unter welche die ungeschickten Maler die Namen der vorgestellten Personen schrieben, giebt er die Mittel an, wie ein Ballet so einzurichten sei, daſs es dieser Hülfe entbehren könne; und unter allen diesen Mitteln ist durchaus keine Malerei der Objecte, sind durchaus keine verabredeten Zeichen, deren Verbindung eine Art von eigentlicher Sprache gäbe *).

*) S. 112. 113. *Lorsque les Danseurs, animés par le sentiment, se transformeront sous mille formes différentes avec les traits variés des passions; lorsqu'ils seront des Protées, et que leur physiognomie et leurs regards traceront tous les mouvemens de leur ame; lorsque leurs bras sortiront de ce chemin étroit, que l'école leur a préscrit, et que parcourant avec autant de grace que de vérité un éspace plus considérable, ils décriront par des positions justes les mouvemens successifs des passions; lorsqu'enfin ils associeront l'esprit et le génie à leur art: ils se distingueront, les récits dés-*

Aus diesen Stellen — und ich könnte ihrer mehrere von gleichem Tone anführen — erhellet meines Erachtens ganz deutlich, dafs der Meister in der Kunst, und der beste Schriftsteller den wir darüber haben, nichts auf seiner Bühne dulden will, was nicht durch den Ausdruck der Empfindungen selbst verständlich ist. Aber was für Gegenstände können das seyn, sobald es nicht mehr jene gemeinen und alltäglichen Handlungen seyn sollen? Die Geschichten der Religion zu behandeln, war dem alten Pantomimen erlaubt; und ist es dem unsrigen nicht: Vorstellungen dieser Art beleidigen den

lors déviendront inutiles; tout parlera; chaque mouvement dictera une phrase; chaque attitude peindra une situation; chaque geste dévoilera une pensée; chaque regard annoncera un nouveau sentiment; tout sera séduisant, parceque tout sera vrai, et que l'imitation sera prise dans la nature.

Ungläubigen, wie den Gläubigen, und den erstern oft mehr als den letztern. Es bleibt also nichts als das zweite Hülfsmittel der Alten übrig: der Pantomime muſs die bekanntesten Werke der Dichtkunst zum Grunde legen, und wegen der Exposition sich gröſstentheils auf das Gedächtniſs seiner Zuschauer verlassen. Hiemit stimmt denn auch völlig das Verfahren derjenigen überein, welche die neuere Pantomime zu dem Glanze jener alten haben emporheben wollen.

Du Bos, aus dessen vortrefflichem Werke ich Ihnen die Stellen nicht erst hersetzen will, worin er die Nothwendigkeit, schon bekannte Sujets für die Pantomime auszuwählen, behauptet *), erzählt uns den ersten Versuch, den man

in

*) *Réflex. critiq. tom.* 3, *p.* 276.

in Paris mit Wiederherstellung jener alten Pantomime gemacht hat. „Eine Prinzessinn, sagt er, die viel natürliches Talent mit viel erworbenen Kenntnissen vereinigt und eine grosse Liebhaberinn der Bühne ist, verlangte vor ungefähr zwanzig Jahren einen Versuch zu sehen, aus welchem sie sich von den Vorstellungen der alten Pantomimen einen bessern Begriff machen könnte, als ihr die Lesung der alten Schriftsteller gab. Es fehlte an Schauspielern, die sich hinlänglich auf diese Kunst verstanden hätten; und sie wählte also einen Tänzer und eine Tänzerinn von sehr ausgezeichneter Geschicklichkeit und selbst von Erfindungsgeiste. Diese liess sie durch blosse Gebehrden die Scene aus dem vierten Act der *Horazier* des *Corneille* ausführen, wo der junge *Horaz* seine Schwe-

„ster *Camilla* tödtet; mehrere Instrumente „spielten dazu eine Musik, die ein ge„schickter Tonkünstler, Hr *Mouret*, zu „den Worten dieser Scene, als ob sie „hätten sollen gesungen werden, ausdrück„lich gesetzt hatte. Unsre beiden Anfän„ger in dieser Kunst rührten einander „selbst, durch ihre Gebehrden und Be„wegungen, bis zu Thränen; und man „wird wohl nicht erst fragen, ob sie auch „ihre Zuschauer rührten *)?"

Was hier mit einer einzelnen Scene versucht ward, das hat nachher *Noverre* mit dem ganzen Schauspiele des *Corneille* ausgeführt, und hat es mit mehrern gleich bekannten Schauspielen eben aus dem Grunde auszuführen gerathen, weil sonst die Pantomimen nicht genug mögten verstanden werden. „Die Stücke, sagt er,

*) Ebendas. S. 285 fg.

„in welchen ein *Pylades* und *Bathyll* „auftraten, waren durchaus bekannt: der „bloſse Name diente den Zuschauern statt „eines erklärenden Programms; sie hat„ten die ganze Geschichte schon im Ge„dächtniſs, und folgten nicht allein dem „Tänzer ohne Mühe, sondern liefen ihm „auch mit ihrer Erwartung zuvor... Und „werden denn nicht wir, fährt er fort, „den nehmlichen Vortheil haben, wenn „wir die am meisten geschätzten Stücke „unsers Theaters in Pantomime setzen? „Sind wir etwa weniger gut organisirt „als die Tänzer von Rom, und ist etwa „das was zu *Augusts* Zeiten möglich war, „zu den unsrigen nicht mehr möglich? „Es wäre Erniedrigung der Menschheit „und Ungerechtigkeit gegen Geist und „Geschmack unsers Jahrhunderts, so et„was denken zu wollen *).“

*) *Lettres.., p.* 76.

Ich habe Ihnen das, was schon aus der Natur der Sache erhellt, auch durch das Urtheil und die eigene Praxis des besten Meisters beweisen wollen; nehmlich: daſs zu Pantomimen kein unbekannter Stoff, mithin kein solcher gewählt werden muſs bei welchem Malereien und Zeichen, zur Exposition der ganzen Lage der Personen und des ganzen Ganges der Handlung, durchaus unentbehrlich sind. Ich sage, daſs dieses nehmliche schon aus der Natur der Sache erhellt; denn wenn, wie es sichtbar der Fall ist, die Zeichen für abwesende oder unsinnliche Gegenstände doch immer höchst dunkel bleiben, wenn sie fast aus lauter allgemeinen, schwankenden, vieldeutigen Malereien bestehen: so kann unmöglich durch sie ein Werk recht verstanden werden; und was nicht verstanden wird, kann nicht gefallen, nicht

rühren, kann keine der ästhetischen Wirkungen hervorbringen, die man sich bei Werken schöner Künste zum Zweck setzt. Nur der Reiz des äufsern Anblicks der Bühne und der Personen, das Geschmackvolle der Verzierungen, der Pomp der Aufzüge, die Anmuth und Mannichfaltigkeit der Bewegungen, verbunden mit der vielleicht schönen Begleitung der Instrumente: nur diese Dinge können dann noch Zuschauer locken; das Stück selbst, als Stück, als Entwickelung von Begebenheiten, als Handlung, kann unmöglich interessiren. Und so bleibt es denn, auch in Ansehung des Pantomimen, ganz bei der Regel des Ausdrucks, die dem Schauspieler gegeben ward; denn noch einmal: bei einem Stoffe, wo er der Malereien entbehren kann, soll er sich ihrer auch wirklich, unter den festgesetzten Ausnah-

men, enthalten; und einen Stoff, wo er ihrer nicht entbehren kann und den Ausdruck um ihrentwillen zerstören müſste, soll er gar nicht behandeln.

Freilich aber kömmt, auch bei der Behandlung schon bekannter Stücke, alles auf die Àrt und Weise an, wie der Pantomime verfährt. Denn wenn er nicht den Rath, den ihm *Noverre* in Beziehung auf den Plan des Ganzen giebt, auch in Ausführung jeder einzelnen Scene befolgt; wenn er nicht die Begebenheiten einander näher rückt, die zerstreuten Gemälde mehr vereinigt, die ganze Handlung mehr zusammendrängt *); wenn er dem Dichter Schritt vor Schritt durch seine ganze Ideenreihe folgt, und jede Redensart, je-

*) *Lettres.. p. 74. Resserrez l'action, rétranchez tout dialogue tranquille, rapprochez les incidens, réunissez tous les tableaux épars; et vous reussirez.*

des Bild, jede Wendung durch sein Spiel zu geben sucht: so verliert er auf der einen Seite den ganzen Vortheil wieder, den er auf der andern gewann; das Spiel wird langweilig, oder wird theilweise unverständlich — denn wer hat alle Reden des Dichters so genau im Gedächtnifs? — es besteht entweder aus Wiederholungen einförmiger, wenigstens sehr ähnlicher Ausdrücke, oder es verwickelt sich in allerhand seltsame, unzureichende, den Ausdruck zerstörende, oft vielleicht höchst unanständige Malereien. In höchstunanständige, sag' ich; denn ein Bild, das für die Imagination grofs, edel, schrecklich seyn kann, mufs — mimisch dargestellt — nicht selten klein, niedrig, possenhaft werden. Ich weifs nicht, ob Sie bei der pantomimischen Vorstellung der *Horazier* zugegen waren, die man einmal hier dem

Noverre nachzustümpern wagte. Welch wunderliches Zeug kam da in der Stelle vor, wo *Camilla* ihren Bruder, ihr Vaterland, jeden einzelnen Römer verwünscht! Schon die Art, wie die Zeilen gegeben wurden:

Qu'elle (Rome)-même sur soi renverse ses murailles,
Et de ses propres mains déchire ses entrailles *);

wie geschmacklos, wie nichtssagend war sie! Aber wie weit geschmackloser noch die Malerei eines Gedankens, den der Verfertiger der Pantomime aus der Fülle seines eignen Genies hinzugethan hatte, und der vermuthlich der war: Mögte Rom von der Erde verschlungen werden! Für die Phantasie ist dieses Bild nicht bloss edel und gross, sondern schrecklich: man

*) *Horace: act. 4, sc. 5.*



sieht die Erde einen weiten Schlund, fürchterlicher als der Rachen eines Meerungeheuers, aufreifsen, um in ihrem Bauche ein ganzes mächtiges Volk zu begraben; aber in der mimischen Malerei? — wie niedrig, wie lächerlich, selbst wie ekelhaft ward die Vorstellung! Erst wies die Tänzerinn nach hinten, vermuthlich auf die Gegend hin, wo man sich Rom denken sollte; dann bewegte sie die Hand mit Heftigkeit gegen die Erde; dann rifs sie fratzenweit — nicht den Rachen eines Ungeheuers, sondern ihren eigenen kleinen zierlichen Mund auf, und warf mehrmalen hintereinander ihre geballte Faust dagegen hin, als ob sie mitten im gierigsten Schlingen begriffen wäre (*Fig.* 43). Ein Theil der Zuschauer lachte, ein anderer schien wegen der Bedeutung verlegen. Und in der That; wie nur errathen,

wie nur muthmaſslich ist der Sinn, den ich oben dieser Grimasse gegeben habe! wie eine ganz andre, ganz verschiedne Erklärung des nehmlichen Spiels ist noch möglich! —

Wenn einmal wirklich eine Gebehrdensprache, die diesen Namen verdiente, sollte erfunden werden; so würden dergleichen sclavische Übertragungen aus der Wörtersprache als höchststeife, höchstelende Übersetzungen erscheinen, in welchen das Genie beider Sprachen völlig aus der Acht gelassen, und dadurch zugleich die ganze Farbe des Stils verändert worden. Ich fürchte sehr, daſs auch die aus dem *Dubos* von mir angeführte Vorstellung in dieser Rücksicht der Kritik manche Blöſsen gegeben; wenigstens ist mir der Umstand verdächtig, daſs *Mouret* nicht die Bewegungen der Tänzer,

sondern die Worte des Corneille, als ob sie hätten sollen gesungen werden, in Musik setzte. — Indeſs, da es eine Prinzessinn war, welche zu dieser Vorstellung die Idee gab, so tritt hier die Kritik bescheiden zurück: eine Prinzessinn, mein Freund, hat niemals Unrecht.

Ein und dreifsigster Brief.

Nicht, wie Sie sagen, aus *meinen* Grundsätzen; aus den Grundsätzen des *Noverre* selbst, dem ich Schritt vor Schritt gefolgt bin, müfste der geringe Werth der Pantomime erhellen, den Sie aus meinem Räsonnement haben schliefsen wollen. Ich will nicht fragen, ob der Gesichtspunct, aus welchem Sie den Werth eines Schauspiels einzig zu beurtheilen scheinen, nicht vielleicht zu eingeschränkt ist; ich will Ihnen nur gestehen, dafs ich alle die Folgerungen, durch die Sie mich scheinen eintreiben und verwirren zu wollen, ohne Bedenken für wahr erkenne. Wenn der Pantomime, sobald er über die gemeinen

alltäglichen Vorfälle hinausgeht, lauter schon vorhin bekannte Fabeln bearbeiten muſs: so ist seine Kunst in der That eine unvermögende, abhängige Kunst, die der Hülfe der Rede nur zu entbehren scheint, ohne ihrer wirklich entbehren zu können; wenn ferner die wenigsten tragischen und komischen Meisterstücke den Zuschauern so durchaus nach allen einzelnen Scenen bekannt sind: so bleibt freilich das pantomimische Spiel theilweise noch immer räthselhaft, sodaſs in der Hinsicht des ganzen genauen Zusammenhanges der Begebenheiten sich hie und da beträchtliche Lücken finden; wenn endlich aller ruhige Dialog hinwegfallen, und sich immer Begebenheit an Begebenheit drängen soll: so geht allerdings gerade das verloren, was den feinern Kenner im Schauspiel am meisten reizt: die vollständige

Darstellung der Charaktere nach der ganzen Mischung und gegenseitigen Proportion der Neigungen und Kräfte; die Entwickelung des ganzen oft so feinen Spiels der Leidenschaften, der verborgensten Triebfedern und Bewegungsgründe. — Darum kann denn doch immer die Pantomime noch sehr viel Anziehendes haben: was der Geist verliert, können die Sinne gewinnen; und bei den Römern, deren grofsen Enthusiasmus für diese Art des Schauspiels Sie mir entgegensetzen, gewannen wahrlich nicht blofs die feinern Sinne.

Aber, fahren Sie fort, sollte denn das was vielleicht nur verloren ging, nicht wieder können hergestellt; sollte das was vielleicht noch niemals war, nicht mit der Zeit können erfunden werden? Sollte eine Sprache durch Mienen und körperliche Bewegungen nicht eine eben so mög-

liche Sache seyn, als eine Sprache durch Laute?

Eben so möglich, mein Freund? Es sei! so würden doch gegenwärtig alle die Bedingungen fehlen, unter welchen sie wirklich werden könnte. Jede Sprache, soviel ich weiſs, geht aus einer kleinen Gesellschaft von Menschen aus; kostet, ehe sie von einer Stufe der Vollkommenheit zur andern fortschreitet, unglaublich viele Anstrengungen des Genies; wird durch das Bedürfniſs, die Mutter aller groſsen Erfindungen, beides hervorgebracht und vollendet. Jetzt aber sind die groſsen Gesellschaften bereits errichtet; das Genie, wie kühn und feurig es sei, wird durch die Unmöglichkeit, das schon Geleistete zu erreichen, von allen Versuchen abgeschreckt; und auch das Bedürfniſs ist durch Erfindung und Vervollkommung der Wör-

züge der hörbaren vor den sichtbaren Zeichen betrifft, auf die so bekannte *Herdersche* Schrift *); und werfe hier nur einen einzelnen flüchtigen Gedanken her, der mir aus den bisherigen Betrachtungen wie von selbst entgegenspringt, und den ich gerne näher geprüft sähe.

Der Mensch hat mit der Sprache zweierlei Absicht: er will die Ideen von den Objecten mittheilen, die ihn beschäftigen; und will die Art und Weise mittheilen, wie er von diesen Objecten gerührt wird. Das Letztere, wenn es auch nicht Absicht wäre, ist doch inneres dringendes Bedürfniſs seiner Natur, dessen Befriedigung er, im Zustande der Leidenschaft, sich nie zu versagen weiſs. Die Wörtersprache hat zu diesem Behufe ihre Interjectionen; die Pantomime ihre ausdrückenden Gebehr-

*) Üb. den Ursprung d. Sprache: S. 100 fgg.

den: und diese letztern, wenn sie auch nichts kräftiger, nichts lebendiger als jene erstern wären, sind doch vielleicht klärer, mannichfaltiger, bestimmter; lassen sich vielleicht durch Willkür noch weniger als jene Laute zurückhalten. Der träge Wilde, dessen Thätigkeit immer nur durch gegenwärtiges dringendes Bedürfniſs geweckt wird und daher immer leidenschaftlich ist, konnte vielleicht schon deswegen zu keiner Gebehrdensprache kommen, weil es ihm so oft bei der Lebhaftigkeit seiner Rührung unmöglich fiel, den so genugthuenden, so vollen, so natürlichen Ausdruck, den ihm das Gebehrdenspiel darbot, zur Erreichung irgend einer andern Absicht, entweder aufzuopfern oder doch wenigstens einzuschränken.

Zu dem erstern Behuf, zur Bezeichnung der Objecte des Denkens, waren

in der Wörtersprache die ersten Elemente: die Töne womit der Mensch wirklich hörbare Gegenstände nachahmte. In der Gebehrdensprache würden es, oder vielmehr müfsten es, die Nachbildungen sichtbarer Gegenstände seyn: denn ganz willkürliche, ganz grundlose Zeichen können, wie schon einmal gesagt, keiner Sprache den Ursprung geben. Aus diesen anfänglichen Zeichen müfsten dann, durch alle die mannichfaltigen Sprachfiguren hindurch, die Zeichen für die ganze übrige Menge unsrer Begriffe geprägt werden; und warum sollte das bei Gebehrden nicht eben sowohl als bei Tönen geschehen können? Warum sollten nicht auch die mancherlei Verknüpfungen und Trennungen, welche Witz und Phantasie und Verstand mit den Ideen vornehmen, durch sichtbare Bilder können bezeichnet werden?

Bis hieher also scheint eine Gebehrdensprache noch ungefähr eben so möglich, als eine Wörtersprache; aber ein nun noch übrigen wichtiger Umstand ist: daſs in der Seele die Vorstellung des Objects, und die der Rührung welche das Object hervorbringt, so ganz unzertrennt, so innig verschmolzen, so Eins sind, und daſs der Mensch diese Vorstellungen, auch in ihrer Bezeichnung, gleich innig will verschmelzt, gleich genau will vereinigt wissen. Ein einziges Zeichen, welches in einem Nu beiden Zwecken und gleich vollkommen Genüge thut, muſs ihm daher ohne alle Vergleichung lieber seyn, als mehrere abgesetzte Zeichen, die dasjenige zerreiſsen und vereinzeln, was er in seiner Seele selbst so gar nicht zu sondern, so gar nicht aus einander zu finden weiſs. Und in Rücksicht dieser Vereini-

gung nun, dieser innigen Verschmelzung des ausdrückenden mit dem vorbildenden Zeichen; wie, wenn da die Wörter vor der Gebehrdensprache einigen Vorzug hätte?

In der Wörtersprache ist die Interjection, ist der Ausdruck der Empfindung immer nur Laut, nur Anhauch; in der Pantomime, ist es eine eigene, vollständige, ausgeführte Gebehrde. In jener kann der nachahmende Schall, welcher die Idee des Objectes enthält, mit dem Laute, dem Anhauche, der die Empfindung befriedigt, auf das genauste verbunden werden; in dieser ist die Verschmelzung der Malerei mit dem Ausdrucke in jedem Falle unmöglich, wo beide durch einerlei Theil des Körpers geschehen sollen, und doch jedes einen ganz verschiednen Gebrauch desselben erfordert. Das Wort *Liebe* ist

freilich auch ausdrückend, so gut wie Miene oder Stellung der Liebe: es malt das Sanfte, Weiche, Angenehme dieser Empfindung; allein, wenn das Wort nun einmal da ist, so können Sie es nicht bloſs sanft und angenehm, Sie können es auch klagend und traurig, Sie können es wild und zornig, Sie können es bitter und höhnisch aussprechen, ohne daſs irgend eine Sylbe undeutlich, und ohne also daſs die Idee des Objects im mindesten verwirrt oder verdunkelt würde. Alles liegt hier lediglich in der andern und andern Modification des Organs oder des Athems, in dem Leisern oder Stärkern, Sanftern oder Rauhern, Höhern oder Tiefern, Gezogenern oder Gestoſsenern, Bebendern oder Festern der Stimme. — Versuchen Sie dagegen, an die malende Gebehrde der Liebe eben so mannichfaltige mimische

Ausdrücke und eben so innig zu knüpfen, ohne daſs jene dadurch zerstört, oder doch dunkel, unkenntlich, zweideutig würde: und Sie werden überall die Unmöglichkeit oder die Schwierigkeit fühlen. Das eine mal wird ein voller Widerspruch die Zusammensetzung hindern: das schmachtende ersterbende Auge, die matte, sanftgebogene, hangende Stellung der Liebe *(Fig. 44)*, wird mit dem feurigen rollenden Blicke, den straffen angespannten Muskeln des Zorns *(Fig. 45)*, eben so wenig zusammengehen; als der sich bückende, ins Knie sinkende, ehrerbietigfreundliche Schmeichler *(Fig. 46)*, mit dem sich erhebenden, verachtenden, unwilligen *Hamlet* *(Fig. 47)* *). Das andre mal, wenn die Verbindung an sich nicht unmöglich ist, wird die Ungewiſsheit ent-

*) In Bezug auf S. 42 f. gesagt.

F. 44. p. 120.

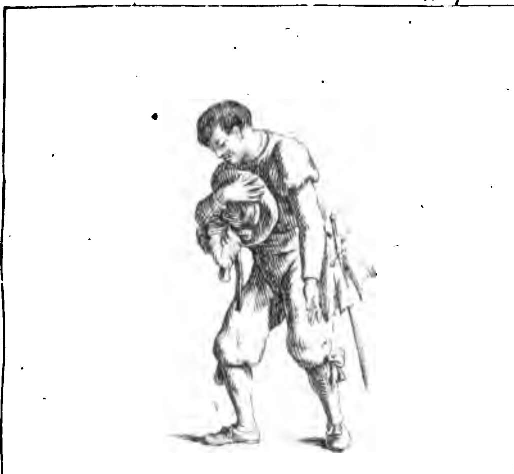


F. 45.





F. 46. p. 120.



F. 47.



stehen: ob die ganze Gebehrde ausdrücken, eine Mischempfindung bezeichnen; oder ob sie nur zum Theil ausdrücken, zum Theil den Gegenstand der Empfindung vorbilden soll? Wenn ich ein zärtliches, stilles Lächeln um Mund und Wangen, bei etwas hinaufgezognen innern Spitzen der Augenbraunen, sehe; wie soll ich da die Frage beantworten: ob beide Empfindungen, Traurigkeit und Liebe, sich in der Seele dessen vereinigen der die Gebehrde macht? oder ob von diesen Empfindungen nur die eine in seiner eigenen Seele, die andere bloſs der Gegenstand sei, welcher jene veranlaſst? Und in dem letztern Falle; wie söll ichs entscheiden: welche von beiden die ausdrückende, welche die vorbildende sei? Denn es ist ja beides gleich möglich: Liebe kann Traurigkeit, und Traurigkeit kann

Liebe erwecken. — Ich weiſs zwar, daſs hier der Zusammenhang Manches würde aufklären können; nur zu viel muſs er nicht aufklären sollen, oder es geht am Ende sein eigenes Licht verloren.

Zwei und dreiſsigster Brief.

Die Gedanken, die ich zu Ende meines vorigen Briefes hinwarf, und die ich nicht mit noch andern vermehren will, um weder zu weitläufig noch für meinen bisherigen Ton zu spitzfindig zu werden; diese Gedanken, sag' ich, mögen wahr oder falsch seyn: so bleibt doch immer aus den angeführten übrigen Gründen, die Erfindung einer pantomimischen Sprache eine der schwierigsten Aufgaben. Und da nicht erst itzt diese Gründe zu gelten angefangen; da sie in ihrer vollen Kraft schon zu den Zeiten *Augusts* bestanden: so kann ich unmöglich in den Ton mit einstimmen, in welchem so Manche von

den Wundern der *alten Tanzkunst* reden. Einzelne Zeichen haben freilich, nach dem Zeugnisse der Schriftsteller, die alten Pantomimen gehabt; ich will zugeben: sie haben ihrer viele gehabt; sie haben es zum Geschäft ihres Lebens gemacht, die eigenthümlichsten sprechendsten Merkmaale an den Dingen zu fassen; haben der Wörtersprache manches brauchbare Bild, manche glückliche Anspielung abgewonnen; haben Alles mit einer Kraft, einer Wahrheit, einem Leben dargestellt, wovon wir in unserm kalten Norden uns kaum die Idee machen können; haben noch überdies die Kunst des Ausdrucks bis auf den höchsten Grad getrieben, bis in die feinsten Schattierungen ausgebildet. Aber mit alle dem — wie weit mufsten sie hinter der Wörtersprache zurück bleiben! Ein *Pylades* und *Bathyll* werden

doch wahrlich nicht das Genie ganzer Menschengeschlechter in sich vereinigt; Rom wird sich doch nicht auf einmal, durch einen wunderbaren Instinct, einer neuen, zu jeder andern Absicht entbehrlichen, ihrer Originalität wegen gewiſs nicht leichten, Sprache beflissen haben: und so kann ich mir keine pantomimische, durch sich selbst verständliche, Ausführung ruhiger räsonnirender Scenen, keine deutliche, von der Rede unabhängige, Behandlung feiner künstlicher Verwicklungen denken. Die Zeichensammlung jener Tänzer mögte höchstens das seyn, was die Wörtersammlung eines noch rohen Volks auf den untersten Stufen seiner Cultur ist: hinreichend für einen engen Kreis von sinnlichen gemeinen Begriffen, aber noch viel zu arm an Abstractionen, viel zu arm an Beziehungs- und

Verbindungsideen, als daſs sich irgend ein Stück eines *Euripides*, oder nur irgend eine Scene eines solchen Stücks, in sie übersetzen lieſse.

Ich hoffe nicht, daſs Sie mir hier die Gebehrdensprache der Sicilianer entgegensetzen werden, wovon der *Graf von Borch* in seinen Briefen über Sicilien und Malta mit so viel Bewunderung spricht *).

*) *Tom.* 2, *lettre* 20, *p.* 236. *Une autre particularité non moins singuliere* (es war vorher von dem Eigenthümlichen der Sicilianischen Sprache die Rede gewesen) *est l'usage des gestes et des signes, dont on se sert ici communément, et dont le langage est si expressif pour les nationaux, qu'à une distance considérable, au milieu d'une compagnie nombreuse, deux personnes, sans ouvrir la bouche, se comprennent mutuellement et se communiquent leurs pensées l'une à l'autre. Ces signes et ces gestes ne sont point généraux: une femme en a de différente espèce, les uns destinés à son mari, d'autres à son amant, enfin d'autres pour*

Geben Sie, bitt' ich, in der Erzählung des Grafen nur auf die Umstände Acht: daß jede einzelne Person ihre eigene Sprache,

ses amis; cette différence d'alphabet produit trois langues différentes, pour ainsi dire, dont la même personne se sert avec toute l'aisance possible. On remarque la même habileté dans les enfans, qui dès l'âge le plus tendre commencent déjà à composer avec leurs camarades une suite de signes propres à eux seuls. Cela provient du penchant, qu'a la nation pour les gestes: un Sicilien ne peut pas dire la parole la plus indifférente, sans l'accompagner tout de suite d'un geste expressif. On croit, que ces gestes et ces signes datent du tems encore de Dénis le vieux, dont la tyrannie, défendant l'usage de la parole à ses sujets, les obligea d'inventer de nouveaux moyens pour se communiquer leurs pensées et pour se consoler dans leur malheur. Je ne vous garantis pas la vérité de cette origine; mais de quelle source que provienne cet usage, je ne puis que l'admirer, et vous dire que je le regarde comme la plus sublime pantomime que j'aye vue de ma vie.

mit jeder eine andere, und also eine Vielheit von Sprachen hat, und dafs alle diese Sprachen original, alle von der eigenen Erfindung dessen sind der sie gebraucht: werden Sie da noch auf etwas anders, als auf eine nur geringe Anzahl von Zeichen für einen sehr engen Kreis von Ideen schliefsen?

Aber — könnten Sie mir noch einwenden — wenn denn wirklich durch die Zeichen der Pantomimen selbst ein Stück so wenig verständlich ward; wenn wirklich Alles dabei auf vorläufige Kenntnifs der vorzustellenden Begebenheit und auf gutes Gedächtnifs der Zuschauer ankam: wozu denn überhaupt alle Zeichen? Warum wollten jene Künstler das was sie so gut entbehren konnten, nicht auch wirklich entbehren? — Vielleicht, weil sie die Entbehrlichkeit desselben nicht ein-

einsahen; weil sie das Mangelhafte ihrer Kunst weder sich selbst, noch den Zuschauern, gestehen wollten; weil sie mit diesen zugleich den Trugschluſs machten: daſs das was so wohl verstanden werde, seine Deutlichkeit eben von dem Gebrauch der Zeichen erhalte. Oder, was wahrscheinlich die noch frühere, die eigentlich erste Ursache war: weil sie sich des so natürlichen Triebes, mit den Empfindungen auch die Ursachen und Gegenstände derselben zu bezeichnen, nicht zu erwehren wuſsten; und weil sie also, bei dem Mangel der Rede, wenigstens die Hauptideen so oder anders durch Gebehrden muſsten zu geben suchen. Endlich vielleicht auch deſswegen: weil sie in der That von dem Gebrauch dieser Zeichen manche gute Wirkung erfuhren, indem sie dadurch dem stockenden Ge-

dächtnisse der Zuschauer hie und da eine Hülfe gaben, und durch Erneuerung einer einzigen wichtigen Idee oft die ganze Reihe, wovon diese Idee ein Glied war, wieder hervorriefen. — Übrigens klage ich die Pantomimen wegen des Gebrauchs dieser Zeichen nicht an: es steht dahin, wie verschwenderisch oder wie sparsam sie damit mögen umgegangen seyn, und wie wenig oder wie sehr sie über die Malerei den Ausdruck mögen vernachlässiget haben. Die alten Schriftsteller reden von dieser ganzen Sache zu selten, und auch dann, wie es mir vorkömmt, entweder zu kurz, oder zu unbestimmt, oder zu hyperbolisch *). — —

*) Man s. wenn man will, diese Stellen gesammelt in dem oftangeführten Werke von *Dubos*, oder auch in OCTAV. FERRARII *Dissert. de Pantomimis et Mimis.*

Und nun endlich genug, mein Freund, von einer Materie, der ich hier ohnehin kein Genüge thun kann, und die ich, ohne Ihre Fragen und Einwendungen, nur ganz leicht berührt haben würde! Genug überhaupt von der Schauspielkunst, insofern sie Ähnlichkeit mit der Malerei hat, und einen einzelnen Anblick im Raume darstellt! Jetzt noch von eben dieser Kunst, insofern sie ihre Wirkung in der Zeit hervorbringt, oder mit Einem Worte, insofern sie *Musik* ist! — Ich nehme hier, wie Sie sehen, das Wort Musik, so wie es die ältern Griechen nahmen; in dem weitern allgemeinern Sinne, wo es mehrere ursprünglich verbundene Künste begriff, die erst späterhin getrennt wurden, und bei dieser Trennung — ich weiſs nicht, ob mehr gewannen oder verloren? Diese Künste waren: für das Auge, die

Kunst der Bewegungen und Gebehrden, mit ihrem lyrischen Theile, dem Tanz für das Ohr, die Kunst der Declamation, ebenfalls mit ihrem lyrischen Theile, dem Gesange, und der begleitenden Musik der Instrumente. Die Dichtkunst gehörte dazu nur in Hinsicht auf ihren mechanischen Theil, auf die dem Ohre gefallende Kunst des Versbaues, des Rhythmus. Den Beweis, dafs in der That unter dem Worte Musik alle jene Künste, aber auch keine mehreren, begriffen worden, werden Sie mir hoffentlich schenken; Sie können ihn Sich Selbst aus den Stellen führen, die *Brown* *) und *Dubos* aus dem *Platon*, *Athenäus*, *Porphyr*, *Augustin*, dem Griechischen und dem Römischen *Quintilian*, gesammelt haben. Wenn Sie die oben-

*) „Betrachtungen über die Poesie und Musik" (übers. von *Eschenburg*), Abschn. 5, 1.

angegebenen schönen Künste vergleichen; so erkennen Sie sogleich, daſs in dem alten Begriffe der Musik die zwei wesentlichen Merkmaale verbunden waren: das Energische oder in der Zeit Wirkende, und das Sinnliche. Durch jenes wurden alle bildenden, alle im Raum wirkenden, Künste ausgeschlossen; durch dieses die Dichtkunst, insofern sie sich nicht an die Sinne, sondern an die Phantasie und die übrigen innern Kräfte der Seele, wendet.

Zwar könnten Sie gegen das letztere Merkmaal einwenden: daſs doch *Sokrates*, beim *Platon*, selbst die Philosophie nicht allein Musik, sondern die gröſste Musik nenne, und daſs doch Philosophie so ganz mit keinem äuſsern Sinne, sondern bloſs mit Verstand und Vernunft zu schaffen habe. Aber wenn wirklich Philosophie zur Musik wäre gerechnet wor-

den; warum hätte denn Sokrates, da es itzt zum Sterben ging, sich mit dem Zweifel beunruhigt: ob er auch durch sein Studium derselben den Befehl der Gottheit, sich der Musik zu befleißigen, erfüllt haben mögte? Warum hätte er auf den Fall, daß die Gottheit die Musik in dem gewöhnlichen, in dem Volkssinne (δημώδη μουσικήν) gemeint, noch im Gefängniß Verse gemacht *)? Wer nur etwas mit dem Platon bekannt ist, der muß es in seiner schriftstellerischen Manier als einen wesentlichen Zug bemerkt haben, daß er die ernsthaften und wissenschaftlichen Dinge immer gern mit Gegenständen der Künste zusammenbringt; daß er immer gern für das Wissenschaftliche Reiz vom Schönen, und für das Schöne Ernst und Würde vom Wissenschaftlichen borgt. So

*) Man s. den *Phaedon*, *ed. Frcft. p.* 46.

wie er hier die Philosophie die gröſste Musik nennt; so nennt er anderswo eine vortreffliche Staatsverfassung die wahrhafteste Tragödie *), und betrachtet den Staatsmann als einen Mitgenossen und Nebenbuhler des tragischen Dichters. Wollten Sie darum die alten Staatsverfassungen wirklich unter die Schauspiele, und die alten berühmten Staatsmänner, einen *Solon*, einen *Lykurg*, einen *Perikles*, unter die tragischen Dichter setzen? — Übrigens erhellt noch aus der Stelle im *Phädon*, daſs nicht die ganze Dichtkunst, sondern nur die Kunst des Versbaues, zur Musik gezählt worden: denn wie hätte

*) *De Legib. lib. 7: Ed. Fcft. p.* 898. Ἡμεις ἐσμεν τραγῳδιας αυτοι ποιηται κατα δυναμιν καλλιστης ἁμα και αριστης· πασα ουν ἡμιν ἡ πολιτεια ξυνεστηκε μιμησις του καλλιστου και αριστου βιου. ὁ δη φαμεν ἡμεις γε οντως ειναι τραγῳδιαν την αληθεστατην...

sonst Sokrates glauben können, den im Traume ihm gewordenen Befehl dadurch zu erfüllen, daſs er die schon längst vorhandnen und dem ganzen Griechenlande bekannten Fabeln *Äsops* bloſs in Verse brächte *)? —

Es ist nicht bloſs Ausschweifung, mein Freund, daſs ich, bei Gelegenheit des Überganges von dem einen Theile der Mimik zum andern, auf den alten Begriff der Musik zu reden komme. Ich glaube vorherzusehen, daſs es bei gewissen Puncten der nachfolgenden Untersuchungen vortheilhaft seyn wird, die Betrachtung allgemein zu machen, und sie aus dem eingeschränktern Felde der Mimik in das weitere der Musik hinüberzuspielen. *Brown* beklagt es, daſs man die verschiednen

*) *Εντεινας τους του Αισωπου λογους*, wie es Cebes ausdrückt

energischen Künste in der Ausübung getrennt hat; ich meines Theils beklag' es nicht weniger, daſs man sie in jenem sie alle umfassenden Begriff von einander gerissen. Wenn, durch jene erstere Trennung, die Wirkung der Künste, so hat, durch diese letztere, ihre Theorie verloren: denn mit dem gemeinsamen Worte hat der Anlaſs zur Untersuchung ihrer gemeinsamen Grundsätze gefehlt; und gleichwohl wäre diese Untersuchung höchst wichtig für die Ästhetik, höchst wichtig für die Seelen-, und vielleicht selbst für die Sittenlehre gewesen. Die Folge, hoff' ich, soll Ihnen zeigen, daſs wirklich allen musikalischen Künsten einerlei Hauptbegriffe und Regeln zum Grunde liegen; auch könnten Sie dieses schon itzt erkennen, wenn Sie die bisher entwickelten Grundsätze der einen Hauptkunst, der

Mimik, auf die andre Hauptkunst, die Declamation, wollten anzuwenden und überzutragen suchen.

Drei und dreifsigster Brief.

Sie sagen ganz recht, dafs, um die Ähnlichkeit der Grundbegriffe in den beiden Künsten, des Gebehrdenspiels und der *Declamation*, zu beurtheilen, Sie von der Theorie dieser letztern wenigstens einen Entwurf haben müfsten. Und sollten Sie denn wirklich eines solchen Entwurfs wegen in Verlegenheit seyn? Sollten Sie keinen der vielen Schriftsteller kennen, die in ältern und neuern Zeiten diese Theorie bearbeitet haben? Vielleicht keinen *Francius*, keinen *Le Faucheur*, keinen *Grimarest*; aber doch gewifs einen *Cicero* *), einen *Quinti-*

*) *De Orat. lib.* 3, *cap.* 57. (Was in den ihm

lian *), und die frühere Griechische Quelle, aus welcher beide geschöpft haben, den *Stagiriten*. Der letztere ist zwar freilich, nach seiner gewöhnlichen Art, nur sehr kurz über diese Materie: er wirft, statt der Theorie selbst, nur das unentwickelte Samenkorn hin, aus welchem sie werden könnte; aber im Grunde ist denn doch die ganze künftige Pflanze in dem organisirten Stoff enthalten: und wenn der vortreffliche Mann diesen Stoff nicht selbst entwickelt, so liegt das blofs an seinem zu grofsen Reichthume, der es ihm, eben wie der Natur, unmöglich macht, jede der unendlich vielen Anlagen zu verfolgen und auszubilden.

„Mehrere Schriftsteller," sagt *Aristo-*

zugeschriebenen Büchern *ad Herenn. lib.* 3, *cap.* 11. 15, vorkömmt, ist weniger hieher gehörig.)

*) *Institut. orat. lib.* 11, *cap.* 3.

teles, „und unter andern *Glaukon* der Tejer, haben Regeln gegeben, wie man Gedichte; aber noch keiner, wie man Reden declamiren müsse. Die Kunst der Declamation, fährt er fort *), beruht auf dem richtigen Gebrauch der Stimme zum Ausdruck der mancherlei Leidenschaften; und bei diesem Gebrauche kömmt dreierlei in Betrachtung: die Stärke der Stimme, da man entweder lauter oder leiser, rauher oder sanfter; die Höhe und Tiefe nebst der Modulation, da man entweder in feinern oder in gröbern Tönen, mit

*) *Rhetor. lib. 3, cap. 1: ed. Lips. p. 162.* Εϛι δε αὐτη μεν (ἡ ὑποκρισις) εν τῃ φωνῃ; πως αυτῃ δει χρησθαι προς ἑκαϛον παθος· οἱον ποτε μεγαλῃ, και ποτε μικρᾳ, και ποτε μεσῃ. Και πως τοις τονοις· οἱον οξειᾳ, και βαρειᾳ, και μεσῃ. Και ῥυθμοις τισι προς ἑκαϛα. Τρια γαρ εϛι, περι ὡν σκοπȣσι· ταυτα δ᾽ εϛι μεγεθος, ἁρμονια, ῥυθμος.

mehr oder mit weniger Abwechselung; die Bewegung, da man entweder schneller oder langsamer, in kürzern oder in längern Absätzen, gebundener oder gestoſsener spricht.“ — Sie werden, hoff' ich, mit der Art, wie ich hier den Aristoteles halb commentire halb übersetze, nicht unzufrieden seyn; ich mögte Sie gerne urtheilen lassen, inwiefern auf die drei von ihm angegebenen Puncte auch die *plura ab his delapsa genera*, wie sie *Cicero* nennt *), das *laeve, asperum*, u. s. f. könnten zurückgebracht werden. In der Erklärung des zweiten Puncts weiche ich freilich von den Auslegern ab; allein ich denke, mit sehr sichtbarem Recht: denn unmöglich kann hier, wie *Majoragius* will **), von dem bloſsen Accentuiren der

*) *L. c. n.* 216.

**) Man s. dessen *Explanat. in Rhetor. Aristot.*

Sylben die Rede seyn; der Philosoph spricht ja nicht vom richtigen Lesen, sondern vom ausdrucksvollen, der Natur jeder Leidenschaft angemessenen, Declamiren. Und wenn gleich dieses letztere jenes erstere allerdings voraussetzt, so kann doch jenes erstere sehr wohl ohne dieses letztere seyn. Es giebt der Redner und der Schauspieler so Viele, die fast nie den rechten Accent, weder in Ansehung der Sylben noch der Wörter, aber desto öfter den rechten Ton des Affects verfehlen.

p. 743. Vergl. *P.* VICTOR. *Comment. p.* 616. — Wie viel besser hier *Quintilian*, der zwar auch des richtigen Recitirens, aber nur nebenher und als einer Sache erwähnt, die, bei der Declamation schon vorausgesetzt werde. *Utendi voce,* sagt er, *multiplex ratio. Nam praeter illam differentiam, quae est tripartita, acutae, gravis, flexae; tum intentis, tum remissis, tum elatis, tum inferioribus modis opus est, spatiis quoque lentioribus aut citatioribus. l. c. ed. Burm. p.* 1000.

Bringen Sie nun die wahre Art der Declamation, für was für Leidenschaften Sie wollen, unter die drei vom Aristoteles festgestellten Gesichtspuncte; und wenn Sie die Gründe entwickeln, warum die eine Leidenschaft lauter, die andre leiser, die eine schneller, die andre langsamer, die eine höher, die andre tiefer spricht, u. s. w.: so werden Sie überall, wie in der Mimik, auf Analogie, auf Absicht, auf Veränderung des körperlichen Zustandes, treffen. — Eben der langsame, bei jedem Merkmaal verweilende Ideengang, welcher Schritt und Händespiel im Affect der Bewunderung so gehalten, so feierlich macht: eben dieser Ideengang zieht und dehnt auch jeden einzelnen Ton, und schleift und bindet Wort an Wort, Sylbe an Sylbe. Der Athem wird zum Aushalten tiefer geschöpft, die Absätze der Rede

sind

sind lang, der Einschnitte wenig; nur wo die Fülle der auf einmal sich darbietenden Ideen die Besonnenheit der Seele, die zum wörtlichen Ausdruck ihrer Empfindungen nöthig ist, schwächt: da verliert sich mit dem Gedanken die Rede, und die Pause wird um so feierlicher und anhaltender, je langsamer sich, so zu reden, die Denkkraft aus dem Meer von Ideen, worin sie sich verloren hatte, wieder heraufhebt. — Freude hat, wie sich schon in ihren Gebehrden verrieth, einen zwar raschen und lebhaften, aber doch sanften und leichten Ideengang; und dieser Analogie gemäſs, wie anmuthig gleiten und rollen ihr, wenn sie in Worte ausbricht, die Töne! wie viel muntere Kraft, ohne Mühe und Anstrengung, zeigt sich in der gemäſsigten Stärke der Stimme, und in dem längern Aushalten des Athems!

— Zorn hat, wegen innerlicher Erhitzung, nur einen sehr kurzen Athem; aber wie schnell wird dieser Athem, so oft er verhaucht, wieder ersetzt, um die Worte mit eben der Geschwindigkeit hinzuströmen, womit die Seele ihre Gedanken entwickelt! Wie sehr verräth sich das Wilde und Unbändige dieser Leidenschaft, selbst in dem Stammeln und Stottern, wo sie lebhafter, und in dem gänzlichen Verstummen, wo sie auf ihrem höchsten Punct ist! Das eine mal ist die Seele schon zu weit voraus, als daſs sie Alles was zwischen der erst gesprochenen und der schon gedachten Idee mitten inne liegt, sollte nachzuholen wissen; das andere mal verzweifelt sie völlig, die allzugroſse Menge ihrer Ideen mit Worten fassen, oder der übermäſsigen Geschwindigkeit derselben mit der Stimme folgen zu können.

Aus eben der Analogie mit der Ideenfolge, aus welcher ich hier den Gang der Stimme erklärt habe, läſst sich auch die Wahl der einzelnen Laute erklären. Die Bewunderung, werden Sie finden, spricht nie in höhern, immer in tiefern Tönen; warum? Weil sie ihre Ideen nur so langsam entwickelt, und weil, bei tiefern Tönen, der Schwingungen die auf jede Secunde fallen, so viel weniger sind. Ich sehe Sie, däucht mir, zu diesem Gedanken ein wenig lächeln; aber versuchen Sie, wenn Sie ihn allgemeiner machen, ob er sich nicht durch alle Leidenschaften durchführen läſst? ob nicht jede, mit je mehr Schnelligkeit sie ihre Gedanken entwickelt, um so mehr in die Höhe steigt, und je einen gemäſsigtern Gang sie hält, um so tiefer herabsinkt? Eben der Zorn, dessen Rede in einem so heftigen reiſsen-

den Strome einherbraust; wie gerne pfeift er in die höhern Töne hinein! wie greift er die höchsten und schneidendsten gerade da, wo er am wildesten, am gefährlichsten, zum Führen des Streichs am aufgelegtesten ist! Und wenn er seinen Gegenstand durch Verachtung kränken will; wenn er ein höhnend Gelächter aufschlägt: wie ganz von jedem andern verschieden, wie durchdringend und kreischend und fistulirend ist dieses Gelächter! Wie oft versagt ihm mitten im Lachen die Stimme und bricht, wenn sie zu einer Höhe über ihr Vermögen soll angestrengt werden! Dahingegen die sanfte Freude; wie leicht und wohlklingend weiſs sie zu lachen! wie modulirt sie immer, bei ihrem nur schnellen und lebhaften, nicht wilden ungestümen Ideengange, zwischen den höchsten und den tiefern Tönen umher! Wie

weiſs sie, nach den mancherlei Graden ihrer Lebhaftigkeit, bald zu steigen und bald zu sinken, ohne doch je den kreischenden Fistelton des Zorns, noch den vollen feierlichen der Bewundrung zu greifen! Immer weilt bei ihr die Stimme in der Mitte des Umfangs; und eben dies ist eine der Ursachen, warum die Sprache keines Affects so wohlklingend und anmuthig und hold ist, als die der Freude. Denn so wenig es auch, nach der Ausübung unsrer heutigen Tonsetzer und Virtuosen, so scheinen mag; so sind doch immer die mittlern gemäſsigtern Töne die eigentlich schönen gefälligen Töne. —

Mit diesen Bemerkungen hangen andre über gewisse absichtliche Modificationen der Stimme, wenn man dem Verstande Hülfen geben oder Affecten erregen und dämpfen will, innigst zusammen. Wer

sich selbst oder Andern einen wichtigen aber schweren, noch nicht genug gefaſs-ten, Gedanken zu besserer Ergründung und Beherzigung vorsagt, der spricht nicht bloſs langsam, sondern auch in einem gesenktern, tiefern Tone; darum: weil, nach seinem Gefühle, ein solcher Ton zum Festhalten der Aufmerksamkeit einladet; weil er die Seele zu jener Ruhe, jenem gemäſsigtern Gange der Ideen herabstimmt, der zum vollern Erkennen der Wahrheit so vortheilhaft ist. Wer mehrere Gedanken auf einander häuft, die das Gemüth in immer gröſsere Ehrfurcht versetzen, es zu immer tieferer Anbetung bewegen sollen, der steigt bei jedem Worte mit der Stimme mehr nieder; dahingegen der, welcher Affecten, wie die der Angst, des Zornes, der Freude, anschwellen will, sie Wort vor Wort mehr erhebt. — Die Lei-

denschaften haben überhaupt, um dies hier beiläufig zu sagen, jede ihre eigene Gradation, die nicht so schlechthin nur in Erhebung und Verstärkung der Stimme, sondern in gröfsrer Vollendung des besondern einer jeden zukommenden Tons liegt. Wer die Hitze eines Zornigen dämpfen, das heifst, wer den raschen ungestümen Gang seiner Vorstellungen in einen stillern langsamern verwandeln will, der hütet sich eben so sorgfältig vor dem zu Hohen, als vor dem zu Lauten oder zu Schnellen; denn wie vortreffliche Bewegungsgründe er ihm auch vorhalten mögte: so würde doch der sinnliche Eindruck eines zu hohen Tons sicher mehr den Ideengang zu beschleunigen, mithin den Zorn zu verstärken, als jene Bewegungsgründe, ihn anzuhalten und zu besänftigen, dienen. Das bekannte Tona-

rion des *C. Gracchus* *) gab ihm wohl nicht so eigentlich den Ton an, in welchen er einfallen sollte; es warnte ihn wohl nur überhaupt vor den Extremen, und sprach ihm durch tiefere Töne gleichsam zu, wenn er zu hitzig, oder trieb ihn durch höhere an, wenn er zu kalt war. —

Es wäre so leicht, Ihnen die Fruchtbarkeit des Grundsatzes der Analogie durch Beispiele von mehrern Leidenschaften zu zeigen, den Gebrauch der Stimme für jede dieser Leidenschaften nach Stärke und Schwäche, Höhe und Tiefe, Modulation und Bewegung anzugeben, und die ganze Kunstsprache der Tonsetzer, die doch so wenig für alle Begriffe und Nüancirungen hinreicht, dabei zu erschöpfen. Es wäre so leicht, Ihnen zu zeigen, wie

*) CICER. *de Orat. lib.* 3, *cap.* 60. 61. Vergl. QUINTIL. *lib.* 1, *cap.* 10.

bei jeder kleinen Abänderung eines Affects, bei jeder Mischung desselben mit andern, auch der Ton der Stimme sich abändert: wie z. B. die Verehrung, wenn sie nicht mehr reine Bewunderung moralischer Vortrefflichkeit, sondern schon mit Furcht oder mit Scham vermengt ist, von der Tiefe und Fülle und Gleichheit der Stimme verliert; wie sich ihr Athem schon merklich zu verkürzen anfängt, und also Einschnitte und Absätze häufiger werden, u. s. f. Allein ich begnüge mich, Sie auf den Weg der eigenen Untersuchung geführt, und Ihnen die Möglichkeit einer allgemeinen Theorie der energischen Künste nur an einigen Beispielen gezeigt zu haben.

Vielleicht finden Sie, daſs Einiges oder auch Alles, was ich zur Analogie gezogen, sich eben so gut aus physiologischen Gründen herleiten lieſse: und in der That könn-

ten Sie aus der Erweiterung des Sprachorgans den tiefern Ton der Bewunderung; aus seiner Verengerung, wegen des stürmenden die Gefäſse auftreibenden Bluts, den schneidenden hohen des Zorns erklären. Sie hätten dann hier eine neue, obgleich nicht sehr angenehme, Ähnlichkeit zwischen Mimik und Theorie der Declamation; diese: daſs man wegen so mancher Erscheinungen in Verlegenheit ist, ob man sie lieber aus dem einen oder dem andern Erkenntniſsgrunde herleiten soll. Am besten zwar immer, man bleibt bei demjenigen Erkenntniſsgrunde, welcher die leichteste deutlichste Einsicht gewährt, indem er zugleich, wo nicht ganz, doch am weitesten durchführt; und diesen Vorzug hat, meines Erachtens, in Ansehung der oben bemerkten und anderer ihnen ähnlichen Erscheinungen, offenbar

die Analogie. Auch ist so gar keine Schwierigkeit, das Fach des Physiologischen mit andern sonst nicht zu erklärenden Modificationen der Stimme zu füllen, wovon ich Ihnen als Beispiele nur die Heiserkeit der Wuth, das Seufzen der Traurigkeit und der Liebe, die schwankende, schluchzende, gebrochne Stimme der Wehmuth, nenne. Als absichtlich führe ich noch das Hinaufziehen der Stimme an, das bei den letzten Worten einer Frage gewöhnlich ist. Es giebt auch beim Reden so etwas, das dem Grundton beim Singen entspricht: das Ohr bleibt unbefriedigt, wenn die Stimme nicht in diesen Grundton zurückfällt; der Fragende zwingt also gleichsam den Gefragten, vermittelst des unangenehmen Gefühls der ermangelnden Vollendung, daſs er durch die Antwort den Satz schlieſsen, und mit der

Wifsbegierde des Andern zugleich sein eigenes Ohr befriedigen mufs. —

Das Einzige, worauf ich Sie noch besonders aufmerksam mache, ist der Punct vom ausdrückenden und malenden Declamiren. Auch mit der Stimme kann man beides: den Gegenstand seiner Empfindung, und die Empfindung selbst, bezeichnen; auch bei ihr kann Malerei und Ausdruck innigst mit einander verbunden oder in Widerspruch seyn; auch für sie gelten, wenn sie malt, die beiden Gründe: Lebhaftigkeit der eigenen Vorstellung, und Absicht bei Andern eine mehr anschauende Idee zu erwecken; auch sie hat alle die Regeln, und kann in alle die lächerlichen Fehler verfallen, von welchen oben gesprochen worden. Die höhere lyrische Declamation ist der Gesang; für den Gesang, ist die Regel vom Ausdruck schon

lange festgesetzt, obgleich noch nicht mit so vielen Beispielen, als zu wünschen wäre, erläutert worden. Setzen Sie nun, statt der nähern Bestimmung: lyrische Declamation, das Allgemeinere: Declamation überhaupt; und Sie werden, denk' ich, wegen der ganzen Lehre noch weniger in Verlegenheit seyn, als es schon die in unsrer Mimik angestellten völlig ähnlichen Untersuchungen und Entwickelungen Sie würden bleiben lassen.

Vier und dreifsigster Brief.

Alles, was in Ansehung des fortgehenden Gebehrdenspiels zu bemerken ist, bezieht sich entweder im Allgemeinen auf die Natur der Gattung zu welcher ein Kunstwerk gehört, oder auf die Beschaffenheit eines gegebenen Kunstwerks insonderheit; und auch hier wieder entweder auf die Verbindung seiner sämmtlichen, oder auf den Zusammenhang gewisser einzelner Theile. — Sie glauben es, nach diesem so einfältig, so leicht scheinenden Entwurfe wohl schwerlich, was für verwickelte, feine, mit der Sprache kaum zu bearbeitende Materien er befafst, und in welcher Verlegenheit ich gleich in Anse-

hung des ersten Punçtes bin, meinen Gedanken einen hinlänglich lichten, scharfen, anschaulichen Ausdruck zu geben. Glücklicher Weise sind die hier vorkommenden Begriffe und Regeln von den allgemeinern, die für sämmtliche musikalische Künste gelten: was man für die eine derselben festsetzt und beweist, das ist für alle festgesetzt und bewiesen; und was sich von der einen nicht ohne Dunkelheit und Schwierigkeit sagen läſst, das läſst sich vielleicht von der andern mit mehr Klarheit, mehr Leichtigkeit sagen. —

Ziehen Sie, bitt' ich, Ihre Aufmerksamkeit einen Augenblick von dem Gebehrdenspiel ab, und wenden Sie sie auf den Rhythmus der Rede. Sie haben dreierlei Arten desselben: das bestimmte Sylbenmaaſs des lyrischen, des epischen, des schildernden Gedichts; den höhern sehr

merkbaren Numerus der feierlichen erhabnen Rede, der poetischen Prose; endlich den leichten unbestimmten Numerus des Gesprächs, des Briefs, und überhaupt jeder gemeinen Schreibart. Was ich hier *Arten* des Rhythmus nenne, sind wohl nicht so eigentlich Arten; es sind die am deutlichsten unterschiedenen Hauptgrade, zwischen denen eine unbestimmbare Menge anderer mittlerer Grade liegt, die aber schon zu schwach schattirt sind, schon zu sehr in einander fliefsen, als dafs sie noch mit einiger Schärfe gefafst werden könnten. Diesen verschiednen Arten des Rhythmus entsprechen eben so viele verschiedene Arten der Declamation. Die höchste lyrische, ganz bestimmt im Tact und im einzelnen Laut, der hier Ton wird, ist der Gesang; weniger bestimmt, aber doch schon von unverkennbarem Hauptcharakter, ist

die

die Declamation des leidenschaftlichen Redners, des lyrische oder epische Werke hersagenden Rhapsoden; am wenigsten bestimmt, bald völlig ruhig, bald Gemüthsbewegungen nur mehr oder minder andeutend, nie aber ausbildend, nie den Ton von irgend einer ganz vollendend oder durchführend, ist die gewöhnliche Sprechart. Und auch hier giebt es wieder, wie bei dem Numerus, unzählig viel mittlere Stufen, da sich die gemeine Sprechart der höhern Declamation, und diese dem Gesange, mehr oder weniger nähert.

Jede der hier angegebenen verschiedenen Arten nun hat ihren bestimmten Gebrauch. Nur in einigen Fällen ist das Sylbenmaafs schicklich, in andern höchst unschicklich; nur beim Ausdruck gewisser Gemüthslagen dient es die Wirkung zu erhöhen, beim Ausdruck anderer würd'

es sie schwächen oder vernichten. Eine ruhige Untersuchung des Denkers, eine kaltblütige Erzählung des Geschichtschreibers — in Versen! ein leichtes, in mancherlei schwache Töne der Empfindung ausweichendes, Gespräch — in bestimmten Strophen! eine, wenn gleich schon empfindungsvolle, Rede, ein gewöhnlicher, wenn auch freundschaftlicher herzlicher Brief, eine Erzählung alltäglicher Vorfälle — in lyrischen Sylbenmaafsen von charakteristischem Fall und Klang! Jedermann verwirft das als unschicklich, als unnatürlich; warum? Nicht, wie man auch wohl langsame schleppende Füfse verwirft, wo ein fröhlicher Gemüthszustand, oder muntre hüpfende, wo ein trauriger Gemüthszustand soll ausgedrückt werden; nicht wegen der im Ganzen verfehlten *Art*, sondern wegen des zu Be-

stimmten, zu Erhöhten, zu Vollendeten der Empfindung. Man fühlt, daſs nach dem ganzen Inhalt der Rede, nach dem ganzen Ideengange des Redenden, und schon nach der Wahl seiner Ausdrücke, Wendungen, Bilder, seine Gemüthsfassung nicht so entschieden, seine Empfindung weder von der Fülle, noch von der Gleichheit und Einförmigkeit ist, daſs der bestimmte, entschiedne, unveränderliche Charakter des Sylbenmaaſses damit zusammenstimmte. Ehemals, als die Geschichte noch Überlieferung groſser Begebenheiten und Thaten war, die eine lebhaft gerührte Einbildung oder ein begeisterter Patriotismus zu verewigen suchte, als die Philosophie noch in phantasiereichen kühnen Dichtungen von Erzeugung der Götter und Ursprung der Welt bestand: da vertrugen noch beide, mit

dem übrigen Schmucke der Poesie, auch ihre Sylbenmaaſse; aber als die Geschichte sich in ruhige unparteiische Erzählung zu verwandeln, die Philosophie sich der kaltblütigen abstracten Untersuchung zu nähern anfing; da führte in jener den *Herodot*, in dieser den *Pherecydes* *), ihr richtiges Gefühl auf die Prosa. Und auch der Ton dieser Prosa würde noch falsch gewesen seyn, wenn er da wo er sich mit seinem Gegenstande nur mäſsig hätte erheben sollen, sogleich in die prächtigen Rhythmen, in den hohen stolzen Numerus des begeisterten Redners gefal-

*) APULEJ. *Flor.* 2. *Pherecydes... primus, versuum nexu repudiato, conscribere ausus est passis verbis, soluto locutu, libera oratione.* Pherecydes hatte allerdings noch eine sehr allegorische und dichterische Sprache; aber er war doch schon nicht mehr bloſser Mythologe. Man s. ARISTOT. *Metaph. lib.* 12 (nach *Du Val*), *cap.* 4.

len wäre. Denn es hat mit diesem Numerus vollends eben die Bewandtniſs, wie mit dem Sylbenmaaſse des Verses. Wie falsch z. B. würde der Ton eines gewöhnlichen freundschaftlichen Briefes seyn, wenn er die volle Weichheit, die volle hinschmelzende Süſsigkeit eines Idyllions erreichte? Freilich soll auch er einen gewissen Grad von Zärtlichkeit, von Weichheit des Tones haben; Klang und Fall sollen auch in ihm der Natur der Empfindung entsprechen: aber bis zu dem so merklich Cadencirten, dem schon halb Gebundnen, aus den sanftesten Tonmaaſsen so sorgfältig Zusammengefügten einer *Geſsnerischen* Prosa, muſs es nicht kommen, oder der Brief wird geziert, ekelhaft, unausstehlich.

Die Anwendung dieser Bemerkung auf die verschiednen Arten der Declamation

macht sich von selbst. Das empfindungsvolle Lied, von welchem Charakter es sei, will nicht bloſs hergesagt, es will gesungen seyn; wie richtig, wie gefühlvoll es declamirt werde, so däucht uns doch, daſs ihm noch nicht sein volles Recht wiederfahre: erst dann sind wir befriedigt, wenn der schlichte Laut zum musikalischen Ton und der noch schwankende Rhythmus zum Tact wird. Hingegen ein gesungener Brief, wie man ihn hie und da in Französischen Opern findet; wer kann ihn, wenigstens das erste mal, ohne Lächeln oder Kopfschütteln hören? Die Abgeschmacktheit wird freilich gröſser, wenn die Person nicht schon öfter den Brief durchlas, nicht vielleicht selbst ihn schrieb, sondern ihn eben jetzt erst erhielt; aber auch ohne diesen Umstand nimmt überhaupt kein Brief Gesang an,

oder er ist nicht mehr Brief: er ist Lied, Elegie, Romanze, was sonst man will; an eine gewisse einzelne Person gerichtet. Wiederum eine mehr charakterisirte, mehr aushaltende Stimme, wo man den leichten Gesprächston wollte, oder dieser leichte Gesprächston, wo die volle Pracht der höhern Declamation an ihrer Stelle wäre; eine Scene aus Minna, gelesen wie eine der herrlichsten Schilderungen der Messiade, oder diese Schilderung, wie eine Scene aus Minna: wer würde hier, wenn die Natur ihm einen Kopf und ein Herz gab, nicht alle Geduld verlieren? Darum dürfte denn doch der Ton nicht völlig vergriffen, nicht die ganze *Art* der Empfindung verfehlt seyn: sie wäre nur das eine mal nicht erreicht, das andre mal überspannt; dort fiele der Vorleser in den Fehler der Kälte, hier in den Fehler des

falschen Pathos, des Schwulstes, der Zierrerei. —

Und nun, mein Freund, von dieser scheinbaren Ausschweifung zurück zu dem eigentlichen Gegenstande, worauf es hier ankömmt! Auch bei dem Gebehrdenspiel finden sich eben die *Arten*, oder wenn Sie wollen, eben die Grade, die wir bei Numerus und Declamation unterschieden. Alle die Ausdrücke der verschiedenen Seelenzustände, die wir haben kennen lernen, erheben sich durch unnennbar viele Stufen von dem ersten Anfange, dem ersten Verdacht eines Affects, bis zu seiner gänzlichen Ausbildung, seiner Vollendung. — Sie erinnern Sich doch des Gemäldes, das ich Ihnen von der Freude, unter der Gestalt des Entzückens, entwarf (Fig. 28)? Betrachten Sie noch einmal ihr lachendes weitgeöffnetes Auge, ihre

der ganzen Länge nach ausgebreiteten Arme, ihre gleichsam in der Luft schwebende, auf die Spitze des Fuſses gestellte Figur; und Sie haben den entschiedensten, den vollendtesten Ausdruck dieses Affects: einen Ausdruck, den Sie mehr als zwiefach mildern können, ohne ihn aufzuheben oder auch nur ihn unkenntlich zu machen. Die zu gerade Linie der Arme beuge sich in eine sanfte Krümmung herab: sie bleiben darum noch immer ausgebreitet; der eine Fuſs stehe weniger auf der Spitze, und der andre schwebe weniger hoch, weniger von jenem ersten entfernt: der Körper wird darum noch immer emporgetragen und der Schritt bleibt schwebend und leicht; Auge und Mund verenge sich um ein Weniges, und jenes glänze, dieser athme gelinder: beide sind darum noch immer offen, und der Blick bleibt heller,

der Athem voller (*Fig.* 48). Nehmen Sie eine zweite gröſsere Änderung vor: ziehen Sie die Arme an beiden Seiten noch tiefer nieder; geben Sie den Muskeln weniger Kraft, so daſs sich die Figur nur noch unmerklich erhebe; lassen Sie beide Füſse auf den Boden leicht auftreten, und nur eine flüchtige schwache Dehnung des Mundes den äuſsersten Rand der Vorderzähne entblöſsen: so ist das immer noch mehr als Ausdruck bloſser Zufriedenheit; es ist Freude, aber fast nur in ihrem Entstehen oder Verschwinden, fast nur auf jenem äuſsersten Puncte, wo sie gleich bereit ist, zu höhern Graden emporzuschwellen, oder zu sanfter stiller Ruhe hinabzusinken (*Fig.* 49). Schwächen Sie eben so die Ausdrücke anderer Affecten, z. B. des ergrimmten, kaum sich haltenden, zähnefletschenden Zorns (*Fig.* 45);

F. 48. p: 170.



F. 49.





F. 50. p. 17[illegible]



F. 51.



J. W. M. f.

oder der tiefgebeugten, gegen die Erde starrenden, bald ganz unbeweglichen, bald nur träge und mühsam sich fortschleppenden Schwermuth *(Fig. 33)*: erhalten Sie dort wie hier die ganze Art, aber nicht die ganze Stärke des Ausdrucks; lassen Sie jenen mit dem Arm weniger ausgreifen, den Körper weniger rückwärts beugen, die Faust mit weniger Spannung der Muskeln ballen *(Fig. 50)*; diese das Haupt weniger tief gegen den Busen senken, nicht mit ohnmächtig niederhangenden Armen dastehn, vielleicht sie noch in einander schlagen, vielleicht noch die Hände in der Kleidung, aber nur nicht in der höhern Gegend des Busens, bergen *(Fig. 51)*: und Sie haben, denk' ich, der Beispiele genug, um im Allgemeinen den Unterschied, den ich im Sinne habe, zu fassen; den Unterschied des ganz entschied-

nen, vollendeten, gehaltenen, und des weniger ausgeführten, weniger bleibenden Ausdrucks, bei dem noch höhere Grade möglich sind, der eben deſswegen auch leichter verschwinden, leichter Nüancen annehmen, sich mischen, sich in verschiedenartige Ausdrücke umwandeln kann.

Mit dem Gebrauch dieser verschiednen Ausdrücke ist es, eben wie in den Künsten der Declamation und des Rhythmus. Auch die Mimik hat ihre lyrischen, ihre enthusiastischen Werke, in welchen sie auf das Höchste und Vollkommenste geht, und die vollendtesten, abgemessensten, dem Charakter jeder Leidenschaft entsprechendsten, Bewegungen wählt. Sie hat hier die ganz bestimmten Füſse, den völlig entschiednen Numerus des Sylbenmaaſses; sie ist hier gleichsam Musik für das Auge, so wie diese gleichsam Tanz für

das Ohr. Denken Sie Sich nun einen Tänzer mit den leichtern, weniger entschiednen Mienen und Stellungen, mit den ungebundnern, nachlässigern Bewegungen des Schauspielers; und es ist Ihnen, wie bei einem matten, prosaischen Odendichter: seine Bewegungen dünken Ihnen faul, seine Ausdrücke ohne Kraft, ohne Seele. Von ihm wollen Sie den Affect, der ihn beleben soll, mit Begeisterung dargestellt: je leichter die Freude daherhüpft, je mehr sie gleichsam in der Luft schwebt, in je wenigern Puncten sie den Boden berührt; oder wenn Liebe soll geschildert werden: je zärtlicher und süſser diese Liebe auf ihren Gegenstand blickt, mit je schmachtenderm Verlangen sie auf ihn zuwallt, je inniger und entzückter sie die Arme um ihn herumschlingt; oder wenn Stolz die auszubildende Empfindung ist: je küh-

ner dieser Stolz in die Höhe schwillt, je selbstzufriedner und verachtender er um sich her schaut, je einen weitern Raum sein verweilender feierlicher Schritt übermifst; desto mehr finden Sie Ihre Forderungen befriedigt, desto lauter und herzlicher geben Sie Beifall. Nur die Gesetze der Schönheit und des Anstandes wollen Sie nicht übertreten haben: die Erhebung des Körpers soll leicht, nicht steif geschehen; die Arme sollen sich nicht zu sehr der geraden Linie nähern; Auge und Mund sollen sich nicht bis zu der ungebührlichen Weite einer Fratze öffnen; das Schmachten der Liebe soll nicht Ohnmacht, ihre Entzückung nicht Contorsion, Verachtung soll nicht wirklicher Ekel werden: sonst ist aller Enthusiasmus, alle Schwärmerei des Ausdrucks, Ihnen willkommen. — In nicht-lyrischen Werken hingegen, in sol-

chen, wo nicht mehr Gesang sondern bloſs eine höhere Declamation an ihrer Stelle wäre, bei dem affectvollen Redner, bei dem begeisterten Vorleser: wie widrig und unnatürlich würden Ihnen da jene tänzermäſsigen Bewegungen dünken! Gleichwohl dürfen beide, der Rhapsod und der Redner, nach Maaſsgabe des mehr oder minder Affectvollen der Rede sich schon dem Entschiednen und Vollendeten des Ausdruckes nähern; ihre Stellungen und Bewegungen dürfen schon ausgeführter, voller, gehaltner, als die des bloſsen Schauspielers seyn. Denn diesem letztern geziemt durchaus kein andres als ein freies und leichtes Spiel, eine Gesticulation, die den höhern vollern Ausdruck der Affecten nur dann und wann und immer nur auf Augenblicke greift, ohne auch in diesen Augenblicken ihn je bis aufs Höchste

zu treiben. Freilich sind Rollen möglich, in welchen der Schauspieler stellenweise Lyriker, Redner, Rhapsod wird, und in solchen Stellen mag dann auch Er, eben wie jene, gesticuliren; aber während des eigentlichen Dialogs, während der eigentlichen Handlung, muſs er leicht, ungebunden, natürlich spielen, den Ausdruck immer nur auf einen gewissen Grad treiben, oft ihn nur andeuten, nie in seinen Bewegungen Redner, noch vielweniger Tänzer werden.

Nach der Parallele worin ich das Gebehrdenspiel mit Numerus der Rede und Declamation gestellt habe, errathen Sie schon von selbst, daſs ich auch von *versificirten Theaterstücken* kein Freund bin. Ich weiſs, daſs ich hier groſse Beispiele, selbst das Urtheil ganzer Nationen, und obendrein noch Räsonnements bedeu-

deutender Kunstrichter, wider mich habe; aber den bei weitem gröfsten Theil derjenigen Nation, zu welcher ich selbst zu gehören mich freue, hab' ich dagegen für mich: und so darf ich ja wohl meinen Geschmack nicht verheimlichen — was ich zwar auch mitten in Paris, mitten unter den Bewunderern der Französischen Tragiker, schwerlich würde. In Deutschland hat man das versificirte Trauerspiel längst begraben; wenn es noch hie und da, und gemeiniglich nur auf Befehl, gegeben wird, so hat es wenig Zuschauer mehr: man ist Feind jener Declamationen und Tiraden, welche die Versification so natürlich mit sich brachte; Feind jenes gespannten, strotzenden, übertriebenen Spiels, welches wiederum eine Folge von beidem, von Versification und rednerischer Ausbildung der Empfindungen, war. Ein

Le Kain, mit seiner Überspannung aller edlen, und seiner Verfälschung — nicht bloſs Milderung — aller unedlen, aller auch nur gemeinen Ausdrücke, macht sein Glück nur noch an Deutschlands undeutschen Höfen, aber schwerlich in Deutschland. Indeſs sind wir noch nicht so glücklich gewesen, daſs wir unser Urtheil hätten entwickeln, unsre Vorliebe für die Prosa durch Gründe hätten rechtfertigen können. Damit, daſs wir so schlechthin vom Falschen, Gekünstelten, Unnatürlichen reden, ist sehr wenig gethan: das ist noch immer mehr der zu beweisende Ausspruch, als selbst der Beweis; und doch wäre, meines Erachtens, dieser Beweis sehr möglich, wenn man die Natur des Drama weiter entwickeln, und sie mit der Natur des Sylbenmaaſses vergleichen wollte.

Fünf und dreiſsigster Brief.

Tadeln Sie mich doch nicht als ungerecht gegen die Französische und parteiisch für die Brittische Bühne: ich bin wahrlich keines von beidem, und ich habe der Engländer bloſs darum nicht erwähnt, weil ich an sie nicht gedacht, oder weil ich in Ansehung ihrer mich so ganz auf fremdes Urtheil hätte verlassen müssen. Mag es seyn, wie Sie sagen, daſs zu London so gut wie zu Paris übertrieben wird, und daſs Rasen den guten Geschmack noch mehr als Strotzen beleidigt; ich kann jenes nicht widerlegen, und dieses nicht läugnen: aber Fehler bleiben doch Fehler, sie mögen von Wenigern oder von

Mehrern begangen werden; und damit daſs vielleicht auch ein *Quin* sündigt, ist doch wahrlich ein *Le Kain* nicht gerechtfertigt. Die wahre und einzige Rechtfertigung für den letztern, wenn er, vor lauter Begierde edel zu seyn, beides überspannt und verfälscht, hab' ich schon angegeben: er wählt sich die Stelzen, worauf wir ihn einherschreiten sehen, nicht selbst; sie werden von fremder Hand ihm angeschroben. Seine Dichter strotzen, und er muſs mit ihnen strotzen. —

Nach den Gründen, die ich wider die Versification im Drama zu haben glaube, sind Sie, wie ich merke, begierig; Sie hätten, sagen Sie, diese Materie schon für erschöpft gehalten; und wenn es nur keine Ausschweifung wäre — — Aber es ist keine Ausschweifung, mein Freund: es ist

ganz Eins, ob ich den eigentlichen geraden Weg, oder einen nahe liegenden, völlig gleichlaufenden Nebenweg gehe; ob ich zeige, daſs ein Drama in schlichter Prosa geschrieben, oder daſs es leicht und frei gespielt werden muſs. Die Gründe sind für beide Sätze dieselbigen: und ich habe, wenn ich jenen ersten Satz wähle, den Vortheil, daſs ich mich leichter und faſslicher ausdrücken kann. Lassen Sie mich also, statt vom Spiele, lieber vom Numerus reden, immer die Anwendung von diesem auf jenes machen, und vor allen Dingen die Gründe prüfen, womit bisher die Versification bestritten und womit sie vertheidigt worden.

Einer der Hauptgründe, auf welchen die Vertheidiger immer zurückkommen, ist das Beispiel der alten Griechen und Römer. Ich bin so scheu, wie nur irgend

Einer, dieses sonst so gerechte Vorurtheil für die Alten geradezu als Vorurtheil zu behandeln; allein ich denke, man könnt' es in diesem einzigen Puncte entkräften, und es in allen übrigen schonen. Die Wendung die man hier zu nehmen hätte, würde etwa folgende seyn. Wenn die Griechen in jeder Gattung der Dichtkunst so vortrefflich; wenn sie, um das Höchste zu sagen, so unerreichbar sind: so rührt das vorzüglich auch daher, weil eben sie die Erfinder waren. Was die Gattungen und in den Gattungen die einzelnen Werke verderbt, ist die Künstelei, ist das Streben nach Schönheiten, die entweder im Allgemeinen mit der Natur der Ideenfolge, mit der Form, mit der vorgesetzten Wirkung, oder insbesondre mit der Natur des gewählten einzelnen Gegenstandes nicht verträglich sind. Diese Künstelei aber

ist nur Sache der Nachahmer: diese verderben die Gattungen, weil sie neu seyn; weil sie sich eine Miene von Originalität geben, weil sie ihre Vorgänger übertreffen wollen: sie verderben den einzelnen Stoff, weil sie sich sclavisch an ihre Muster binden, und mit jeder Abweichung, wie nothwendig sie immer sei, zu fehlen glauben. Auch das wirkliche Genie, wenn es schon grofse Muster vor sich hat, wird leicht durch Rücksicht auf diese Muster zerstreut, geblendet, auf Abwege geführt. Nichts von diesem allen fand bei jenen Griechen Statt, die zuerst den Künsten ihr Daseyn gaben: sie waren als Erfinder neu, auch wenn sie die Gattungen in ihrer ganzen Wahrheit und Einfalt schufen; sie strebten nach keinen unvereinbaren Vollkommenheiten, und konnten daher auch keine Wirkung verfehlen,

keine minder erreichen; sie gaben sich, ohne Rücksicht auf grofse Vorgänger, deren noch keine vorhanden waren, mit vollem Geist und Herzen ihrem jedesmaligen Gegenstande hin, suchten keine Schönheit hinein-, sondern nur diejenige herauszuarbeiten, die schon in ihm lag, suchten nur diejenige Wirkung zu erreichen, wovon sie selbst, während der Arbeit, sich ganz durchglüht fühlten. Sie liefsen das Werk Alles werden, was es durch sich selbst werden wollte, und kamen der Natur in der Vortrefflichkeit ihrer Zeugungen nahe, weil sie ihr in der Einfalt und Freiheit und Kraft ihrer Wirkungsart nachahmten. In spätern Zeiten, wo schon Muster vorhanden, schon gewisse Ideen von Vollkommenheiten und Wirkungen festgesetzt waren, fiel dieser Vortheil hinweg; und eben daher vielleicht die Erscheinung,

daſs bei den Griechen die frühern Werke, soviel wir urtheilen können, auch die vortrefflichern sind.

Nur ihr *Äschylus* ist noch nicht das, was ihr *Sophokles* ist; *nur ihr Drama* entstand nicht so, wie ihre andern Dichtungsarten entstanden; nur dieses wuchs nicht aus sich selbst, nicht völlig frei und ungehindert empor: es ward gleich Anfangs auf eine andre, auf die lyrische, Gattung gepfropft, und nahm von dieser Gattung einen gewissen fremden Geschmack an, der sich mit der Zeit zwar etwas, aber nie ganz wieder verlor. Unter andern war in den frühern Werken die Sprache noch viel zu geschmückt, zu episch, zu hoch *); vollends das Sylbenmaaſs

*) ARISTOT. *Rhet. lib.* 3, *cap.* 3 [*ed. Buhl. cap.* 1, *p.* 310]. Οἱ τας τραγῳδιας ποιουντες. . . ὥσπερ και εκ των τετραμετρων εις το ιαμβειον μετε-

schickte sich durchaus nicht zum Dialog, war viel zu hüpfend und lyrisch *). *Hier* also mußsten die Griechen die Vollkommenheit, die sie nicht gleich gefunden hatten, erst lange und mühsam suchen; sie mußsten bessern und bessern, bis sie endlich statt des epischen einen leichtern weniger geschmückten Ausdruck, und statt des zu lyrischen Verses den Iamben wählten. Der Vorzug dieses Iamben war, nach Angabe des *Aristoteles*, der: daſs er dem Prosa näher kam **); und so war denn nach diesem Weltweisen selbst, das eigentlich Beste und Schicklichste für das

βησαν, δια το τῳ λογῳ τουτο των μετρων ὁμοιοτατον ειναι των αλλων· οὑτω και των ονοματων αφηκασιν, ὁσα παρα την διαλεκτον εστιν· οἱς δ᾽οἱ πρωτον εκοσμουν, και ετι νυν οἱ τα ἑξαμετρα ποιουντες, αφηκασι.

*) Derselbe *de Poët. cap.* 4 [*Buhl.* 5].

**) ARISTOT. *ll. cc.*

Drama die *Prosa*. Wären die Griechen in der Verbesserung fortgegangen; so läßt sich annehmen, daß sie endlich, statt des nur Bessern, das Beste, statt des mehr prosaischen Sylbenmaaßes, die Prosa selbst würden genommen haben. So aber wirkte bei ihnen ein ähnliches Vorurtheil, wie bei unsern Nachbarn; niemand hatte das Herz, die Versification, die er von Alters her in Besitz fand, ganz zu verbannen; auch schien die Kunst durch einen *Sophokles* schon vollendet, schon auf ihren Gipfel gebracht; man hielt nach so vortrefflichen Werken, als dieser große Mann hervorgebracht hatte, noch vortrefflichere für unmöglich. Die Tragödie, sagt *Aristoteles* selbst *), hatte nach einer Menge

*) *De Poët. l. c.* Πολλας μεταβολας μεταβαλȣσα ἡ τραγῳδια επαυσατο, επει εσχε την ἑαυτης φυσιν.

Umwandlungen endlich ihr Wesen erreicht, und stand stille.

Doch fand sich, was hier nicht zu übersehen ist, bei den Griechen ein Umstand, der die Einführung der Prosa, auch wenn man die gröſsere Schicklichkeit derselben endlich erkannt hätte, schwerlich würde erlaubt haben. Dieser Umstand war die auſserordentliche Gröſse ihrer Theater, und die ungeheure Menge der Zuschauer. Sehen Sie hierüber eine Stelle von *Diderot*, die in jeder Betrachtung zu merkwürdig ist, als daſs ich sie nur anziehen, nicht hersetzen sollte. „Ist es nicht wahr„scheinlich, sagt er *), daſs die groſse „Menge der Zuschauer, die alle hören „sollten, ungeachtet des verwirrten Getö-

*) Theater des Hrn. *Diderot:* neuste deutsche Ausg. Th. 1, S. 191 fg. — Vergl. MERCIER *du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique,* *p.* 301, *not. b.*

„ses, welches sie beständig, auch wenn „sie am aufmerksamsten sind, machen; „daſs eben dieses vornehmlich Anlaſs ge- „geben, die Stimme zu erheben, die Syl- „ben abzusetzen, die Aussprache zu un- „terstützen, und die Nützlichkeit der Ver- „sification zu merken? *Horaz* sagt von „dem dramatischen Vers:

„*Vincentem strepitus, et natum rebus agen- dis* *):

„„Er schickt sich sehr wohl zur Hitze „„der Handlung, und man kann ihn, trotz „„allem Geräusch, deutlich hören.“ — „Muſste sich aber die Übertreibung nicht „nothwendig zu gleicher Zeit und aus „der nehmlichen Ursache auf den Gang, „auf die Gebehrden, und auf die übri- „gen Theile der Handlung erstrecken? „Und daher entstand dann die Kunst, „die man Declamation hieſs.

*) *Ad Pisones*, *v.* 82.

„Dem sei nun wie ihm wolle, die „Poesie mag die theatralische Declamation veranlaſst haben, oder die Nothwendigkeit dieser Declamation mag die „Poesie und das Emphatische auf der „Bühne eingeführt haben; oder das ganze „System mag nach und nach entstanden „seyn, und sich durch die Erspriesslichkeit seiner Theile erhalten haben: so „ist doch soviel gewiſs, daſs Alles was „die dramatische Action Ungeheures hat, „zugleich mit einander entsteht, und zugleich mit einander verschwindet. Der „Schauspieler muſs auf der Scene entweder nichts, oder er muſs alles übertreiben."

Nehmen Sie von diesen Vorstellungsarten an, welche Sie wollen; die meinige, oder die des Diderot, oder beide zugleich: so wird in jedem Falle der Grund, den

man von dem Beispiel der Alten hernimmt, entkräftet. Hatten die Alten noch nicht das wahre volle Ideal eines Drama: so folgt, daſs wir uns weniger bestreben müssen, sie zu erreichen, als zu übertreffen; und hing bei ihnen die Versification nur von gewissen äuſsern Umständen ab: so folgt, daſs wenn diese wegfallen, auch jene wegfallen muſs. Ohne Noth noch beizubehalten, was nur Noth erfand und nur Noth entschuldigte, wäre ja thöricht. Und so kann denn auch die Spielart der Alten, wenn diese wirklich dem übrigen System entsprach; und von der höhern feierlichern Art war, für die heutigen Schauspieler nicht mehr Gesetz seyn. Der Ton der Werke selbst darf sich ändern, und mit ihm darf nicht nur, sondern muſs, sich der ganze Vortrag ändern. —

Wie viel mit diesem ganzen Räsonne-

ment gewonnen sei, sehen Sie leicht: Bewiesen ist eigentlich *für* die Prosa noch nichts; man zeigt nur, daſs auch nichts *wider* sie bewiesen ist: und so wären denn noch beide Parteien einander gleich; wenn nicht diejenige die sich der Verse annimmt, gerade den Hauptbeweis für die Prosa ganz danieder gerissen hätte. Schon vor vierzig Jahren und mehr, griff ein Freund des ältern *Schlegel* die Versification im Lustspiel als unwahrscheinlich, als unnatürlich an: denn, sagte er, Menschen, die ihre Gedanken ohne Vorbereitung entwickeln, können nicht Sylben zählen, nicht ihre Wörter metrisch ordnen, können unmöglich in Versen reden *). *Schlegel*, selbst versificirender komi-

*) *Kritische Beiträge*, Stück 23 vom J. 1740: „Beweis, daſs eine gereimte Komödie nicht gut „seyn könne."

komischer Dichter, verfocht die Sache des Verses und seine eigne mit groſser Lebhaftigkeit; er gab die Unwahrscheinlichkeit zu, läugnete aber durchaus, daſs deſswegen ein Lustspiel in Versen schlechter sei, als ein Lustspiel in Prosa. Er glaubte, daſs man dem Grundsatze von der Nachahmung eine zu weite Ausdehnung gäbe; und in der That: wenn man diesen Grundsatz durch keine nähern Bestimmungen einschränkt, so läſst sich eben mit ihm die ganze Dichtkunst zu Grunde richten. „Es giebt kein Kunstwerk von keiner Gattung, sagt Schlegel, das nicht die eine oder die andre Unwahrscheinlichkeit hätte; selbst das Lustspiel hat, auſser der Versification, noch ganz andre, die man doch nicht bloſs duldet, die man ausdrücklich verlangt. Volle Wahrheit der Natur fordert niemand; sogar beleidiget

sie den guten Geschmack: es ist Regel für jeden Künstler, nie die Nachahmung dem Vorbilde so gleich zu machen, daſs sich beide durch nichts Merklichs mehr unterscheiden. Im Lustspiele nun ist eben die Versification ein Mittel, die Nachahmung des Lebens gegen das wirkliche Leben abzusetzen. Sitten, Handlungen, Reden, alles nimmt man aus der Natur: man läſst die Wahrheit der Nachahmung im Wesentlichen durchaus ungekränkt; aber man erinnert sich, daſs man Dichter ist, daſs man, als Dichter, die Verbindlichkeit hat, auf das höchste Vergnügen, mithin auf die Vereinigung aller nur verträglichen Schönheiten, zu arbeiten: man bringt daher in die Rede harmonischen Klang, und erfüllt mit der allgemeinen Pflicht des Künstlers zugleich die besondre des Dichters; man unterscheidet

die Nachahmung vom Vorbilde, und ergötzt durch eben dieses Mittel das Ohr *)."

Bessere Gründe, als hier Schlegel, hat keiner der nachfolgenden Vertheidiger des Verses, und *Hurd* nicht einmal so feine, so triftige vorgebracht **); auch sind, meines Wissens, diese Gründe noch von niemanden umgestoſsen worden. Vielmehr scheint noch immer das Räsonnement der Kunstrichter den Versen eben so günstig, als die Empfindung der Liebhaber ihnen abhold zu seyn. Wenn man ja der Prosa den Vorzug giebt, so ist es nur darum: weil Verse entweder vollkommen gut oder gar nicht gemacht werden müssen, weil die wesentlichern Vollkommenheiten des Drama sich so äuſserst schwer mit einer

*) *Joh. Elias Schlegels* Werke, Th. 3, Stück 4: „Schreiben über die Komödie in Versen."

**) *Horazens* Episteln an die Pisonen und an den Augustus: Th. 2, Abhandl. 1.

leichten fliessenden Versification, vereinigen lassen, und weil am Ende das blosse Vergnügen des Ohrs weder die Aufopferung der höhern Schönheiten, noch die unendliche Mühe des Dichters werth ist. — Sie sehen, dass bei dieser Art von Vergleich die Versification eigentlich Alles gewinnt, und die Prosa Alles verliert: jene bleibt im Besitze des Ideals, und diese erscheint als blosser Nothbehelf für den der das Ideal nicht zu erreichen weiss. Aber sollt' es denn wirklich um die Sache der Prosa so misslich stehen, dass man nöthig hätte, zu einem so schimpflichen Vergleich zu schreiten? Man beweise entweder, dass auch im Ideal des Drama die Prosa und nicht die Versification liege; dass, nach *Molierens* Tode, nicht sein Geiziger hätte sollen in Verse gebracht, dass ganz im Gegentheil sein Menschen-

ſeind hätte sollen in Prosa auſgelöst werden; daſs selbst das Trauerspiel, versificirt, ein schwächeres Gedicht sei, als unversificirt; — ein schwächeres! weil es ja nicht auf Rhythmus und Klang, sondern auf die höchste Wirkung ankömmt, und weil noch gar sehr die Frage ist: ob die Wirkung durch Rhythmus und Klang immer vermehrt, nicht auch zuweilen vermindert werde? — man beweise, sag' ich, entweder dies, oder man lasse den ganzen Streit lieber fahren. Ihn durch ein groſsmüthiges Nachgeben der Gegenpartei, mehr als durch eigenes Recht, zu gewinnen, wäre beschämend.

Ob ich im Stande seyn werde, den hier angegebenen Beweis wirklich zu führen? das wird Ihnen die Folge zeigen. Für jetzt nur noch die Erinnerung: daſs mit dem Vorwurf des Unnatürlichen wi-

der die erhöhtere Action eben so wenig gethan ist, als wider den erhöhten Rhythmus der Rede. Auch sie, könnte man sagen, ist ein Mittel, die Nachahmung von der Natur zu unterscheiden; auch sie hat mehr Anmuth, mehr Schönheit, mehr Reiz, als die gemeine alltägliche Gesticulation; auch sie also ist dem Schauspieler nicht allein erlaubt, sondern für ihn Gesetz: denn ihm, so gut als jedem andern Künstler, liegt die Verbindlichkeit ob, auf das höchste Vergnügen, mithin auf die Vereinigung aller nur verträglichen Schönheiten, zu arbeiten. Wenn er Ausdrücke gewisser Empfindungen verfälscht, so mag das freilich Fehler seyn: diese Untersuchung ist hier nicht hergehörig; aber daſs er sie erhöht, sie über die Natur treibt, ist keiner: denn dieses darf er und soll er. — Sie erkennen, was ich gleich An-

fangs erinnerte, daſs beide Fragen, die vom Numerus und die von der Spielart, im Grunde die nehmlichen sind, und daſs es so gut wie Eins ist, ob man jene oder ob man diese beantwortet.

Sechs und dreifsigster Brief.

Richtiger freilich, als die meisten seiner Vorgänger, hat Hr *Eberhard* über den Grundsatz der Nachahmung geurtheilt, und ich danke Ihnen, dafs Sie mir eine Schrift ins Gedächtnifs gebracht, aus der ich von neuem gelernt habe *). Es sollte mir, denk' ich, nicht schwer geworden seyn, an die Ideen dieses Weltweisen die meinigen anzuknüpfen, so sehr es auch in einer gewissen Stelle scheint, als ob er den Vers begünstigen wolle; aber einmal hab' ich nun mein eignes Gewebe schon völlig fertig, und es Faden vor Faden

*) „Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens," S. 144 fg.

wieder aufzutrennen und umzuweben, wäre so mühsam. Ich werfe lieber meine Gedanken ganz so hin, wie sie entstanden, und spare Ihnen Selbst das Vergnügen auf, sie mit denen meines Freundes zusammenzuhalten. —

Daſs der Dichter nicht nachahmt, bloſs um nachzuahmen; daſs nicht die vollkommenste Ähnlichkeit mit der Natur, sondern die vollkommenste Wirkung, das höchste Verdienst seines Werks ist; und daſs nur um dieser Wirkung willen die vorsetzlichen, nicht schon in den wesentlichen Schranken der Kunst gegründeten, Abweichungen des Nachbildes vom Vorbilde zulässig sind: darüber, glaub' ich, sind wir jetzt alle einig. Was die Wirkung schwächt oder hindert, wollen wir weggeschnitten; was sie erhöht und befördert, wollen wir hinzugethan wissen.

Nur fürcht' ich, wir denken uns diese Wirkung oft zu allgemein, und halten Manches, in Beziehung auf sie, für gleichgültiger und unbedeutender, als wir sollten. Vergnügen ist allerdings der Zweck jedes Dichters; aber wie vielfach und mancherlei sind die Arten dieses Vergnügens? Und das was sich mit der einen Art desselben so wohl verträgt; wie wenig verträgt es sich oft mit der andern! Wie sehr kann eben der Beisatz, der den Wohlgeschmack der einen Speise erhöht, dem Wohlgeschmacke der andern schaden! wie fade, wie widrig, wie ekelhaft kann er sie machen! Schönheiten, die mit dem Begriff eines Gedichts überhaupt sehr verträglich sind, können doch in Widerspruch mit einer besondern Dichtungsart seyn, wo das Vergnügen der Seele aus einer bestimmten Art der Beschäftigung ent-

springen soll, und Alles was diese stört, nothwendig auch jenes hindert. Man schlieſse also ja nicht zu voreilig: weil Vergnügen der Zweck des Dichters ist, und auch Versification Vergnügen gewährt, so darf oder so muſs jeder Dichter versificiren; man frage zuvor: ob nicht vielleicht die Versification irgend etwas Eignes habe, wodurch sie die eine Art von angenehmer Seelenbeschäftigung eben so erschwert, wie sie die andre erleichtert?

Die *Versification* ist nicht, wie man glaubt, eine bloſse allgemeine Annehmlichkeit; sie ist nicht wie ein bloſses glückliches Organ zu betrachten, das nur mit runderm, vollerm, reinerm Tone ausspricht, und dadurch für jede Art von Declamation erwünscht ist: sie ist selbst schon Anlage, Hülfe, Einladung zur Declamation; eine Verstärkung der innern

specifischen Kraft der Rede, ein Mittel zur Hervorhebung des Sinnes und der Empfindung. Jedes Sylbenmaaſs ist Nachahmung eines gewissen eignen Ideenganges, entspricht also einer gewissen besondern Art von Empfindung, von Stimmung der Seele; erhält dadurch seinen ihm eigenthümlichen, bald hervorstechendern, bald verborgnern Charakter. An dem einen ist Weichheit und Sanftheit, an einem andern Feuer und Kraft, an einem dritten Feierlichkeit und Ernst unverkennbar: wenn das eine hüpft, schleppt das andre; wenn jenes die Seele hebt, schlägt dieses sie nieder; wenn das Eine eine wallende, so hat das Andre eine gestoſsene Bewegung. Daher ist auch keinem Dichter die Wahl des Sylbenmaaſses gleichgültig: er liest es sorgfältig nach der besondern Wirkung aus, die er hervorbringen will; und

wählt er unglücklich, so kann er an seinem Werke viel, wo nicht Alles verderben.

Denken Sie Sich nun ein einförmiges, aus lauter gleichen Füſsen, vielleicht auch aus lauter gleichen Rhythmen bestehendes Sylbenmaaſs: und Sie begreifen sehr bald, daſs die Wirkung eines lyrischen, eines malenden, eines didaktischen Werks ungemein dadurch verstärkt werden könne. Aber auch die eines dramatischen Werks? — In der Seele des lyrischen Dichters herrscht eine einzige Hauptempfindung, die sie ganz durchdrungen, die sich aller ihrer verborgensten Kräfte und Neigungen bemächtigt, und sie alle, so zu reden, auf Einen Ton gestimmt hat. Diese Empfindung sei Freude, Liebe, Stolz; kurz, es sei eine von denen, die einen ebnen, gleichförmigen, regelmäſsigen Gang halten: was wird da besser der Natur der-

selben entsprechen; was wird fähiger seyn, die Seele des Zuhörers in die nehmliche Empfindung hineinzuzaubern, als eine eben so gleichförmige, dem Gange der Empfindung richtig angemessene Folge von Füſsen? Längere gleichgemessene Zeilen von trägen, weichen Trochäen, oder diese längern Zeilen regelmäſsig mit kürzern abwechselnd, in welchen der bis dahin ausgehaltne gezogene Athem sanft verhaucht: wie sehr können sie der wehmüthigen schmelzenden Empfindung des elegischen Dichters gemäſs seyn! einer Empfindung, die sich von Anfang bis zu Ende, ohne wilde Sprünge, ohne rasche Ausbeugungen und Übergänge, in einerlei langsamem Fortgleiten erhält. Wie sehr kann bei dem Zuhörer der nehmliche Ideengang durch die ihm so ähnliche, so entsprechende Folge der sinnlichen Ein-

drücke begünstigt werden! Und bei dem malenden Dichter: wenn dieser von dem Ganzen, das er durch Theile und Merkmaale verfolgt, einen entschiednen, bleibenden Haupteindruck des Erstaunens, der Zufriedenheit, der sympathetischen Rührung erhalten; bei dem didaktischen: wenn der rasche bittre Unwille über die Laster, die er schilt, wenn feierliches Gefühl der Gröſse, der Wichtigkeit, der Erhabenheit seiner Wahrheiten ihm die ganze Seele ergriffen, alle ihre Kräfte in ein einziges herrschendes Interesse verschlungen hat; wie sehr kann das wohlgewählte, wohlbearbeitete Sylbenmaaſs, bei jenem die Kraft des Gemäldes, bei diesem den Nachdruck der gepredigten Wahrheiten, verstärken! Finden sich kleine Mischungen, Abstufungen, Ausbeugungen; wie leicht sind auch diese durch Klang und Maaſs

der einzelnen Wörter, durch Verlegung der Einschnitte, durch vorsetzliche kleine Unregelmäſsigkeiten, durch andre und andre Anordnung der Perioden herauszubringen! Sei es immer nicht in der Natur, immer nicht der Wahrscheinlichkeit gemäſs, daſs ein von Empfindung geschwelltes Herz, ein über wichtige Wahrheiten arbeitender Verstand, auch das Mechanische der Rede so höchst anpassend wähle: dieses Mechanische, wenn nur die Mühe die es gekostet, geschickt verborgen wird, trägt zur Verstärkung der abgezielten Wirkung bei; und das erste, höchste Gesetz des Dichters ist Wirkung.

Ganz verschieden ist der Fall bei dem dramatischen, sowohl tragischen als komischen, Dichter. Ohne noch tiefer in das eigentliche Wesen der dramatischen Gattung einzudringen, erkennt man doch

so viel beim ersten Blicke: dafs hier die Seele nicht in eine einzige Empfindung soll eingewiegt, dafs sie durch eine ganze Mannichfaltigkeit von Empfindungen soll durchgeführt werden, und dafs eben auf dieser wohlverbundenen Mannichfaltigkeit die ganze Schönheit und Wirkung dramatischer Arbeiten beruht. Zu so einem Endzwecke aber; wie kann es vortheilhaft seyn, wenn sich der Dichter durchaus an einerlei festes unverändertes Sylbenmaafs bindet? wenn er den Ausdruck so mancher Empfindungen, durch Mifsstimmung des Mechanischen mit dem innern Sinne der Rede, schwächt, und in eben den Trochäen, worin das sanftgerührte Mitleiden spricht, auch den heftigen gewaltsamen Zorn; in eben den Iamben, worin sich der Zorn ergiefst, auch das sanftgerührte Mitleiden reden läfst?

Die Alten, die diese Unschicklichkeit besser, als wir, scheinen gefühlt zu haben, enthielten sich daher in ihren theatralischen Werken durchaus der einförmigen Sylbenmaafse: sie wechselten mit den Füfsen ohne Bedenken, wo die veränderte Natur der Leidenschaft es zu erfordern schien; und es wäre vielleicht eine nicht so ganz undankbare Arbeit, wenn irgend ein neuer *Demetrius Triklinius* die Griechischen Tragiker ausdrücklich in der Absicht durchlaufen wollte, um den jedesmaligen Grund der Abänderungen zu prüfen. — Am *Terenz* hat es zwar *Quintilian* getadelt, dafs er nicht durchaus bei den sechsfüfsigen Iamben geblieben *); aber welchen bittern, höhnenden Wider-

*) *Lib.* 10, *cap.* 1. *In Comoedia maxime claudicamus . . . licet Terentii scripta ad Scipionem Africanum referantur: quae tamen in hoc genere sunt elegantissima, et plus adhuc ha-*

spruch hat er darüber von *Bentley* erfahren *)! Ich glaube, Quintilian liefse sich retten; allein insoferne hat doch Bentley

bitura gratiae, si intra versus trimetros stetissent.

*) *In Praefat. ad Terent. Mirificum sane magni Rhetoris judicium!... Crederes profecto, hominem nunquam scenam vidisse, nunquam Comoedum partes suas agentem spectavisse. Quid voluit? quod nec Menander nec ullus Graecorum fecit, Terentius ut faceret? ut ira, metus, exsultatio, dolor, gaudium, et quietae res, et turbatae, eodem metro lente agerentur? ut tibicen paribus tonis perpetuoque cantico spectantium aures vel delassaret vel offenderet? Tantum abest, ut eo pacto plus gratiae habitura esset fabula, ut quantumvis bene morata, quantumvis belle scripta, gratiam prorsus omnem perdidisset. Id primi artis repertores pulchre videbant; delectabant ergo varietate ipsa, diversaque ἠθη και παθη diverso carmine repraesentabant. Marius Victorinus p. 2500: „Nam et Menander in comoediis frequenter a continuatis iambicis versibus ad trochaicos transit,*

unstreitig Recht, daſs es widersinnig und unschicklich ist, den Ausdruck von allerlei oft ganz entgegengesetzten Affecten in einerlei festes Sylbenmaaſs einzukerkern. Freilich kann die Declamation bei gewissen Sylbenmaaſsen — bei Alexandrinern schon weniger als bei zehnfüſsigen Iamben — den Fehler vermindern, vielleicht auch hie und da ihn unmerklich machen; aber gröſser würde doch immer die Wirkung seyn, wenn man dem Schauspieler durch schickliche Anordnung der Füſse lieber zu Hülfe käme, ihn vermittelst des Numerus zu der wahren Art der Declamation einlüde, ihn darauf hinwiese, ihm seinen Ton gleichsam vorschriebe: kurz,

„et rursum ad iambicos redit.“ Non ita tamen agebant veteres, ut ab uno in aliud plane contrarium repente exsilirent, ab iambicis in dactylicos, sed in propinquos trochaicos, ipso transitu pene fallente.

wenn man, statt ihm Mühe zu machen, ihm lieber Mühe ersparte.

Die neuern Dichter, beides die unsrigen und die Ausländer, scheinen mehr auf das Urtheil *Quintilians*, als auf das Beispiel eines *Sophokles* und *Menander*, gegeben zu haben. Sie haben alle, so viel ich mich ihrer itzt erinnre, die einförmigen Sylbenmaafse den gemischten abwechselnden vorgezogen; auch haben die meisten sich noch überdies dem Zwange des Reims unterworfen, und auf die Gründe nicht geachtet, womit verschiedene Kunstrichter, vorzüglich *Isaac Vofs* *),

*) *De Poëmatum cantu et viribus Rhythmi: p. 79 sq. Antiqui iambicos versus trochaicis et anapaesticis soliti fuere alternare, cum varietas delectet et similitudo mater sit satietatis. Huc accedit, quod, cum in omni dramatum genere diversorum affectuum et personarum habenda sit ratio, ab-*

gegen diesen zwiefachen Missbrauch geeifert haben. Vielleicht war es die Macht der einmal angenommenen Gewohnheit; vielleicht auch ein gewisses dunkles Gefühl von der grössern Schönheit einförmiger Sylbenmaasse, was sie gegen die Gründe der Kritik so hartnäckig machte. Wahr und unwiderleglich scheinen mir diese Gründe immer; indess sind sie für mich noch unzulänglich, der ich überhaupt alle Versification aus echten dramatischen Werken verbannen, und statt ihrer die Prosa

surdum omnino sit, si omnia eodem metro peragantur: a quo tamen vitio hodierni comici et tragici non sibi cavent, utpote quorum integra dramata eodem carminis genere absolvantur. Multo etiamnum magis id ipsum offenderet, si in hodierna poësi quantitas metrica observaretur. Nam cum singuli affectus peculiares habeant motus, annon ipsi naturae vis infertur, si contrarios affectus iisdem exprimamus motibus?

einführen mögte. Sie lassen noch jene Mischung der Sylbenmaaſse nach Art der Alten; lassen noch die — wie soll ich sie nennen? — bildsamen Sylbenmaaſse übrig, die, wie der Hexameter, mehrerlei Füſse aufnehmen, und dadurch eines mannichfaltigern Ausdrucks empfänglich werden. Wenn ich auch diese fortschaffen will, so sehe ich wohl, daſs ich noch ganz andere Gründe der Entscheidung aus der Natur des Drama werde entwickeln müssen.

Sieben und dreifsigster Brief.

Es ist eine so alte, aber nach ihren wichtigen Folgen noch zu wenig erwogne Bemerkung: dafs der erzählende Dichter in seiner eignen Person erscheint, hingegen der dramatische sich verbirgt. Was man sich unter dieser Bemerkung eigentlich denkt, läfst sich vielleicht noch besser so fassen: in der Erzählung tritt nur Eine Person auf, die für den gegenwärtigen Augenblick Mufse hat; die schon vor der Mittheilung ihre Ideen empfing, ausbildete, nährte; die jetzt mit nichts als eben mit diesen Ideen beschäftiget ist: im Drama erscheinen Personen, die sich in wirklicher gegenwärtiger Unruhe befinden; Per-

sonen, die ihre Gefühle selbst im Augenblicke des Eindrucks, ihre Ideen selbst im Augenblicke des Entstehens mittheilen; die nie mit der Ausbildung dieser Gefühle und Ideen allein zu schaffen haben, sondern immer Absichten erreichen wollen, immer mit ihren Gedanken vorwärts in die Zukunft streben, immer Veränderungen und Umwälzungen ihres innern oder äufsern Zustandes bald selbst bewirken, bald von Andern erfahren. In der Erzählung, hören wir einen Zeugen, der schon die Begebenheiten nach allen ihren Folgen, die Theile nach allen ihren Beziehungen übersieht; der uns überdies in seinen eigenen Gesichtspunct stellen, uns den Eindruck mittheilen will, den eine schon völlig vergangene, nur noch für die Phantasie interessante, Folge von Begebenheiten auf ihn selbst gemacht hat: die-

ser darf das weniger Wichtige überhüpfen, zusammendrängen; darf von ganzen Reden, ganzen Reihen abwechselnder Empfindungen, ganzen langen unruhvollen Überlegungen nur die Resultate hinwerfen; darf auch da, wo er die Personen selbstredend einführt, ihre Reden nur in Auszug bringen, und, wenn er nur im Wesentlichen den Inhalt nicht verfälscht, ihre Ideen in Verbindungen stellen, die sie im Augenblicke des Werdens noch nicht hatten, nicht haben konnten; darf, als Zeuge, der sich mehr der Sachen als der Worte erinnert, ihnen seine eigenen Ausdrücke leihen, und ihrer Sprache nur den Ton der jedesmaligen Hauptempfindung geben. Im Drama, hören wir die Personen selbst, für die nur die Gegenwart wirklich und die Zukunft noch Zukunft ist; sie stellen sich uns, Situation

vor Situation, nach der ganzen Individualität ihrer Charaktere dar, mit jeder der kleinsten Veränderungen ihrer Seele, mit jedem schwachen abwechselnden Eindrucke, den sie, während ihrer gegenseitigen ununterbrochenen Einwirkung, Augenblick vor Augenblick, auf einander machen, mit jeder entstehenden, bekämpften, halbverschwindenden, seitwärts ausbeugenden, wiederkehrenden, zuletzt sich verlierenden Empfindung, mit jedem kaum gefaſsten, schon wieder verworfnen, nach den Umständen abgeänderten, aufgegebnen, festgesetzten Entschlusse.

Alles, was ich hier angegeben, läſst sich auf den Einen Begriff der *Vergegenwärtigung* bringen; und eben diese Vergegenwärtigung ist es, wovon die ganze specielle Wirkung des Drama abhängt. Das Vergnügen beruht hier so sichtbar

auf dieser vollständigen Erkenntniſs der Art, wie sich eine Handlung, Moment vor Moment, entspinnt, verwickelt, umwälzt, endigt; auf dieser genauern Bekanntschaft mit der ganzen Natur der nach aller ihrer Individualität sich Augenblick vor Augenblick uns enthüllenden Charaktere; auf dieser innigsten Theilnehmung an dem Schicksal der interessirenden Personen: einer Theilnehmung, die so ganz und so lebhaft nur bei der vollständigen Kenntniſs ihrer geheimsten Denkungsart und der ganzen Beschaffenheit ihrer äuſsern und innern Lage Statt finden kann.

Dieses vorausgesetzt, erinnern Sie Sich nun des Grundsatzes: daſs der Dichter Alles was die Wirkung schwächt, vermeiden, Alles was ihr vortheilhaft ist, aufs sorgfältigste beobachten soll. Auf den dramatischen Dichter angewandt, ergiebt sich

hieraus die Regel: daſs er nichts in seine Nachahmung bringen muſs, was die Idee der Gegenwart nur im mindesten erschweren, und noch viel weniger, was sie aufheben könnte. Alle die Änderungen, die er mit einem gegebenen Stoffe zur Verstärkung der Rührung, zur Vermeidung eines langweiligen ermüdenden Detail, zur bessern Hervorhebung der Charaktere und Situationen vornimmt, müssen doch nie der Darstellung schaden; müssen der Voraussetzung des gegenwärtigen Augenblicks, der eben itzt sich entwickelnden Ideen, Empfindungen, Absichten schonen. Die Seele des Menschen hat ein untrügliches Gefühl ihrer selbst; sie sucht ihre eigne Natur in Andern, kann sich nur insoferne in diese Andern versetzen, als sie ihre eigene Natur in ihnen wiederfindet. Eine völlige Abweichung von dem, was nach

ihrem Selbstgefühl einzig wahr ist, muſs unfehlbar den Eindruck zerstören; eine geringere, muſs ihn wenigstens schwächen, aufhalten, verwirren. Weg also aus dem Drama mit Allem, worin die Seele nur den mindesten Widerspruch, nur die kleinste Miſsstimmung mit ihrem eigenen Wesen fühlt; was sie nicht, beim Platzwechsel mit den handelnden Personen, gerade so wie es vorgestellt wird, in sich selbst hervorbringen kann; wogegen ihre eigene Natur sich beim Nachempfinden sträubt; wobei sie irgend ein Hinderniſs, irgend eine Schwierigkeit, in den Gesetzen ihrer eigenen Kräfte findet.

Und nun, mein Freund, erlauben Sie mir, einigen mir unentbehrlichen Erfahrungen eben dadurch die Kraft des Beweises zu geben, daſs ich sie in eben so viele Fragen an Sie verwandle. Denn

wie sonst, als durch Beziehung auf das sichre untrügliche Selbstgefühl eines Jeden, lassen Erfahrungen von dem Innern der Seele sich ausser Zweifel setzen?

Zuerst also: Finden Sie nicht, dass, wie jede Wirkung ohne Ursache, so auch jeder Ton der Empfindung Ihnen anstössig ist, wo offenbar keine Empfindung Statt hat, vielleicht auch nie Statt haben kann? Finden Sie nicht, dass eben so auch jede Überspannung des Tons Sie beleidigt, wo beides der Charakter und die Lage der Personen Sie auf einen geringern, als den angegebenen, Grad der Empfindung hinführet? Und wenn nun im Drama unter die Augenblicke der Unruhe sich so oft auch Augenblicke der Ruhe mischen; wenn nicht selten die kältesten gleichgültigsten Dinge nicht bloss von den Nebenpersonen, sondern selbst von den

lenden Personen erschweren? Oder glauben Sie, dass man, wider jene allgemeine Regel der Natur, wider das Gesetz der Stetigkeit, zwar nicht für sich selbst, aber wohl für Andre empfinden könne? —

Drittens: Erkennen Sie nicht, bei nur etwas schärferer Beobachtung Ihrer Selbst: dass jener ganz entschiedne Ideengang nur da in der Seele Statt findet, wo sie ganz bei dem Einen interessanten Gegenstande mit ihrer Empfindung verweilt, und über keinen ganz andern Ideen mit ganz andern Kräften arbeitet? dass die Empfindung nie so ganz des Herzens mächtig werden kann, wenn zugleich der Kopf von Anschlägen voll ist? wenn zugleich die Vernunft über Entwürfen zur Erreichung von Absichten brütet? Nicht bloss wird durch diese Theilung die Kraft der Seele geschwächt; auch die Empfindun-

gen, womit uns der gute oder schlechte Anschein des Gelingens, womit uns die Natur so manches Mittels, die Möglichkeit so mancher Folgen, das Verhältnifs gegen so manche Hülfsperson einnimmt: auch diese vermindern die Kraft der Hauptempfindung, verursachen tausenderlei Mischungen, führen in tausenderlei Ausbeugungen, die mit jenem ganz entschiednen Gang und Tact der Ideen nicht zu vereinigen sind. Und wenn nun in der That die Personen des Drama nur so selten Mufse haben, sich ganz den Eindrücken, die sie erhalten, zu überlassen; wenn bei ihnen jeder empfangene Eindruck vielmehr die Thätigkeit weckt, ihren Kopf mit Entwürfen, ihr Herz, beim Durchdenken und Ausführen dieser Entwürfe, mit mancherlei Empfindungen füllt: mufs nicht auch da wieder Alles, was jener Theilung

und Zerstreuung der Seelenkraft entgegen ist, was auf freies müſsiges Spiel der Phantasie oder doch auf einseitige Beschäftigung der Aufmerksamkeit hindeutet, der Täuschung gefährlich werden? Und wenn diese Täuschung, dieser Glaube an Wahrheit und Gegenwart leidet; muſs da nicht nothwendig auch die Rührung und das Vergnügen leiden? —

Viertens: Liegt es nicht in Ihrem innersten Bewuſstseyn, daſs plötzlicher Übergang aus einer entschiednen Empfindung in eine andre oft noch weit falscher, der Natur der Seele noch weit weniger gemäſs ist, als plötzlicher Übergang aus der Ruhe? daſs es Ihnen z. B. unmöglich ist, aus heftigem Zorn sich sogleich in sanfte Liebe, oder aus tiefer Schwermuth in muntre Freude zu versetzen? daſs es Zeit gebraucht, ehe sich ein ganz umzogener

Himmel wieder bis zu reiner Bläue erheitert? oder ehe die aufgewühlte schäumende Fluth des Meers sich wieder bis zur Glätte des Spiegels ebnet? Wird mithin nicht nothwendig, bei dem Wechsel der Empfindungen im Drama, Alles was dem Allmählichen der Natur entgegen ist, aller Sprung, aller plötzliche Übergang, eben darum weil es nicht kann nachempfunden werden, die Täuschung, und mit der Täuschung die Wirkung, hindern? —

Ich kann mir nicht denken, daſs Sie irgend eine dieser Fragen verneinen, irgend eine der hier angeführten Erfahrungen nicht als wahr und treffend zugeben sollten. Nehmen Sie jetzt aus meinem vorigen Briefe die Bemerkung hinzu, die schon in den ältesten Zeiten gemacht worden: daſs Numerus der Rede und Stimmung der Seele in dem genausten Zu-

sammenhange stehn; dafs eine gewisse bestimmte Folge von Füfsen auf eine gewisse bestimmte Empfindung hinführt, und dafs diese Empfindung mit derjenigen welche eigentlich soll angedeutet und erweckt werden, nicht in Streit seyn kann, ohne diese letztere zu schwächen und zu verwirren; nehmen Sie, sag' ich, diese Bemerkung hinzu, — und die Frage: ob der dramatische Dichter versificiren soll oder nicht? ist entschieden. Versificirt er durchaus: so wird er so oft durch bedeutenden Ton bei unbedeutendem Inhalt beleidigen; er wird an einer von beiden Klippen hangen bleiben: an Reden, die für den Vers zu gemein, oder an Reden, die für den Inhalt zu hoch sind; er wird durch zu gleiche Spannung des Numerus auf zu gleiche Bestimmtheit und Entschiedenheit der Empfindungen hin-

weisen, und sich dadurch ein Großes an dem einzig schönen, einzig wahren dramatischen Gemälde entstehender, anwachsender, mannichfaltig sich mischender, abnehmender, wieder verschwindender Empfindungen verderben. Versificirt er nicht durchaus: so wird doch immer von der Prosa bis zu den Versen ein Sprung seyn; und fast überall wird das Sylbenmaaß eine Bestimmtheit des Ideenganges angeben, die jetzt die Person noch nicht haben, die sie einen Augenblick darauf nicht mehr behalten kann, eine Bestimmtheit, die allemal falsch ist, wenn man bei der Empfindung zugleich auch denken, Rücksichten nehmen, Entwürfe anlegen, verfolgen, durchsetzen soll. Mitten im Gewirre der Handlung, und beim Entstehen, Abwandeln, Verschwinden, sind die Empfindungen der Seele nur Annäherungen;

der Numerus, wenn man ihn mit diesen Empfindungen, wie man unstreitig soll, in Harmonie stimmen will, muſs also gleichfalls nur in Annäherungen bestehen: diese Annäherungen lassen sich anders nicht herausbringen, als durch freie mannichfaltige Mischung von Füſsen und Rhythmen; so eine freie mannichfaltige Mischung aber ist Prosa: und so liegt denn, was ich Ihnen beweisen wollte, selbst im Ideal des Drama die Prosa.

Die Gründe, die ich angegeben, sind allgemein: sie gelten gegen die gleichförmigen bleibenden, und gegen die durch einander gemischten verschiedenartigen Sylbenmaaſse. Gegen jene besonders gilt noch der im Vorigen ausgeführte Grund einer zur Mannichfaltigkeit der Empfindungen nicht passenden Einförmigkeit der Füſse, sowie gegen diese besonders der

Grund einer zur Stetigkeit, zur allmählichen Entwickelung der Empfindungen, nicht passenden Raschheit der Übergänge. Jede zu plötzliche Abänderung des einmal angegebenen Tactes ist widrig, denn sie ist Hemmung und Störung der Seele: man findet die Erwartungen getäuscht, mit welcher man der Rede vorauslief; man versieht sich, verliest sich; man vermifst jene zwanglose Leichtigkeit, womit man die Ideen verfolgen mögte. Eben dieses, glaube ich, lag in der Empfindung *Quintilians*, da er sein neulich angeführtes Urtheil schrieb, und eben hieraus würd' ich, wenn daran gelegen seyn könnte, seine Vertheidigung gegen *Bentley* führen.

Was das bildsame Sylbenmaafs betrifft, das nicht nur mehrere Einschnitte, sondern auch mehrere Arten von Füfsen annimmt; so frage ich vor allen Dingen:

wie man es einzurichten denkt? Will man ein so wenig charakteristisches, ruhiges, der Prosa so nahes, als der sechsfüſsige Iambe ist, zum Grunde legen, und dann dem Dichter verstatten, die Einschnitte ganz und gar nach seiner Willkür zu ordnen, die Iamben, mit welcher Art von Füſsen er will und wie viel er will, zu mischen, auch allenfalls ein paar Füſse mehr oder weniger nicht zu achten: so darf diese Freiheit nur bis auf einen gewissen Grad gehn, und man kömmt auf Verse, in denen Niemand den Vers mehr erkennt; die erst ein *Bentley* gewaltsam verbessern muſs, um ihn darin erkennen zu lassen. Will man ein Sylbenmaaſs, das noch immer an eine gewisse Zahl und Beschaffenheit der Füſse gebunden ist; so muſs ich abermal fragen: wie man es zu bearbeiten denkt? So, daſs man es kaum

mehr bemerkt? daſs es durch ganz fremde Einschnitte, durch nicht beobachtete Längen und Kürzen, durch gehäuftes Zusammenstoſsen von Selbstlautern, durch ganz ungewohnte Verschlingungen so gut als zerstört wird? Eine solche Bearbeitung ist, glaube ich, möglich; aber wie verloren und thöricht wäre die Mühe, Verse zu machen, die mehr nicht als die Wirkung der Prosa thäten! Will man ein Sylbenmaaſs, das wirklich Sylbenmaaſs ist, und auch als solches bearbeitet wird: so wird es allemal seinen herrschenden Ton, seinen bleibenden Grundcharakter haben; und nun gebe man Acht, ob nicht die dramatische Darstellung, die Täuschung, dadurch verlieren werde? Daſs dem epischen Dichter so ein Sylbenmaaſs vortheilhaft seyn kann, ist auſser Streit; auf ihn hat das Ganze der Handlung, das er so

völlig übersieht, schon einen bestimmten bleibenden Eindruck gemacht: seine Seele befindet sich in einer gewissen allgemeinen Stimmung, die sich in den verschiednen Theilen seiner Rede nur mehr oder minder äufsert, aber sich doch immer erhält; und da er den Zuhörer in seinen eigenen Gesichtspunct stellen, ihn Alles nach seiner eigenen Art, mit seinen eignen Empfindungen, will ansehen lassen; da er Freiheit hat, durch Zusammendrängen und Überhüpfen, Alles was für den Vers zu kalt und zu gleichgültig wäre, zu vermeiden; da er, selbst wo er dramatisch wird, die Sprache seiner Personen in gewissem Maafse umformen darf: so kann dieser Eine bleibende Grundton des Werks bei ihm sehr zweckmäfsig seyn. Aber wie kann er es bei dem dramatischen Dichter, da bei diesem die Perso-

nen selbst mit ihrem so verschiednen Charakter und Interesse auftreten? da für diese Personen nur die Gegenwart helle, und die Zukunft, wenn auch nicht tiefe Nacht, doch nur unsichre Dämmerung ist? da sie also nie nach dem Eindruck des erst werdenden Ganzen, immer nur nach dem Eindruck einzelner Begebenheiten und Lagen empfinden können? da sie auch gewiſs, eben wegen ihres so verschiednen Charakters und Interesse, jede von dem Ganzen sehr verschieden würden gerührt werden? da sie ohnehin — — Doch was soll ich Gründe hier wiederholen, die ich schon im Obigen vortrug, und die überhaupt gegen alles Sylbenmaaſs, also auch gegen das bildsame, gelten?

Nach diesem Allen glaube ich sagen zu dürfen: daſs, bei übriger Gleichheit

des Verdienstes, ein versificirtes Drama weniger Gedicht ist, als ein prosaisches; denn wenn, nach der besten Erklärung, das Wesen eines Gedichts in der sinnlichen Vollkommenheit der Rede besteht: so gehört doch wohl unstreitig zu dieser Vollkommenheit, daſs Alles aufs genauste zusammenstimme? daſs mithin auch der Numerus dem Inhalt der Worte, und dieser Inhalt der jedesmaligen Fassung der Seele, höchstgemäſs sei? — Ich glaube noch weiter gehen und behaupten zu dürfen: daſs ein Drama in Prosa schreiben, Erschwerung; es in Versen schreiben, Erleichtrung der Arbeit sei. Wer sich an diese Gattung gewagt hat, der kennt das unendlich Schwere der Forderung: eine ganze ununterbrochene Folge von Empfindungen durch die Rede so zu schildern, daſs jede ihren wahren Grad der

Stärke, ihre gehörige Dauer, ihre richtige Nüance erhalte, und nirgend etwas Grundloses, nirgend eine Lücke, ein Sprung sei. Nun aber schlüpft mit dem Unnatürlichen des Verses so manches andere Unnatürliche durch; der Mangel gewisser Schattirungen, gewisser feiner Verschmelzungen und Vorbereitungen verbirgt sich; die Sprache wird unmerklich veredelt, und jene außerordentliche Schwierigkeit, immer die wahrsten, angemessensten, weder zu hohen noch zu gemeinen, weder zu starken noch zu schwachen, Ausdrücke zu finden, wird eben damit vermindert. Auch zerrüttet man in dem Verse weniger auffallend die Ordnung, in welcher die Gedanken am wahrsten aus und auf einander entstehen, sich durchkreuzen, abgerissen werden, zurückkommen: eine Ordnung, die immer nur von dem wahrhaft

begeisterten Genie gefunden, und nur von einem sehr feinen Gefühl vermifst wird. — —

Ich bin nicht so ungerecht gegen Ihren Scharfsinn, dafs ich von diesem Räsonnement über den Numerus eine weitläuftige Anwendung auf das Gebehrdenspiel machen sollte. Sie erinnern Sich ohne Zweifel der Parallele, in welche ich die sämmtlichen musikalischen Künste stellte: und so werden Sie Selbst die allgemeine Gültigkeit der von mir angewandten Grundsätze einsehen; werden erkennen, dafs durch diese Grundsätze, zugleich mit dem Numerus, auch Spiel und Declamation so gut bestimmt werden, als Dinge dieser Art sich bestimmen lassen. Genau läfst sich hier freilich die Gränze nicht angeben; man kann weiter nichts, als vor den schon merklichern Ausschwei-

schweifungen warnen, und das Genie zum Suchen des jedesmaligen Besten und Wahrsten veranlassen. Wo, wie hier, ein so unendlich mannichfaltiges Mehr und Weniger Statt findet, da sind natürlicher Weise alle Versuche zu völlig bestimmten Vorschriften vergeblich.

Acht und dreiſsigster Brief.

Ist es ironisches oder ist es ernstliches Lob, daſs Sie die Gründe, die ich dem versificirten Drama entgegengesetzt, für so fein erklären? Wenn Sie mir nur die Wahrheit dieser Gründe nicht läugnen; so mag immer Feinheit so viel als Schwäche heiſsen: ich erinnere Sie, daſs der Numerus zur ganzen Wirkung des Drama nur ein einzelner Beitrag ist; daſs so ein Beitrag schwach scheinen kann, ohne deſswegen unwirksam zu seyn; daſs selbst die festeste Schnur nur ein Gewebe von Fasern ist, die die Hand eines Kindes zerpflückt, daſs aber eben diese Fasern, in Eins verflochten, einen Herkules fesseln.

Wohl untersucht, sind alle unsre mächtigsten Empfindungen, alle unsre lebhaftesten Vergnügungen, nichts als Resultate von Kleinigkeiten, deren jede an sich ohne Werth und Bedeutung scheint, aber darum nicht ist. — —

Daſs mein Räsonnement wider die Verse Ihnen für die *Oper* so bange macht; das erklärt mir, was ich bisher nicht begriff: Ihre so eifrige, fast mögt' ich sagen, leidenschaftliche Vertheidigung des pantomimischen Schauspiels. Die Tonkunst ist für Sie die erste der Künste, und Sie erklären geradezu Ihre Verachtung gegen eine Kritik, die durch kalte Grübeleien eine so entzückende Kunst von der Bühne verbannen, und Ihnen eine Hauptquelle Ihres Vergnügens verstopfen wollte. Das wäre nun freilich von der Kritik sehr lieblos; aber ist es denn auch von Ihnen lieb-

reich, ihr so etwas zuzutrauen? ihr, die doch schon gegen die Pantomime so nachsichtig war, und von deren Gewandtheit und Gefälligkeit Sie hätten hoffen dürfen, daſs sie, auch für die Oper, irgend eine kleine Distinction zur Hand haben würde? — Es ist wahr: wenn im Drama schon die ruhigern Sylbenmaaſse und die rednerische Declamation verwerflich seyn sollen; so scheint es, daſs die so charakteristischen lyrischen Sylbenmaaſse und die höchstvollendete Declamation, der Gesang, es noch weit mehr seyn müssen. Aber dieser Gesang, der eben auch jene Sylbenmaaſse nothwendig macht, hat so unendlich viel Süſses; er fesselt und bezaubert durch den wollüstigsten der feinern Sinne die Seele so sehr, versenkt sie so tief in den Genuſs des Gegenwärtigen, daſs man die Miſshelligkeit zwischen dem

Ausdrucke und der auszudrückenden Seelenfassung, die Verwechslung des lyrischen Affects mit dem dramatischen, entweder nicht mehr bemerkt oder sie doch nicht achtet. Die Wahrheit der Darstellung wird freilich geschwächt, und insofern auch die Wirkung; allein was auf dieser Seite verloren geht, wird auf der andern gewonnen; was an Wahrheit mangelt, wird durch Schönheit vergütet. Selbst das Abgeschmackte des Plans, das Übelzusammenhangende der Begebenheiten, das ganz Verfehlte mancher Empfindungen, verbirgt sich; man wird das Grobe und Ungleiche des Fadens über den Perlen nicht inne, die der Tonkünstler an ihm aufgereiht hat. Mit einer so grofsen, so mächtigen Wirkung, ist die welche das blofse Sylbenmaafs hervorbringt, durchaus nicht in Vergleichung zu setzen. Die vornehmste

Kraft, wodurch es wirkt, ist seine Harmonie mit der Fassung der Seele; wo diese, wie im Drama, fehlt, da bleibt nur das sinnliche Vergnügen übrig, welches regelmäſsiger Fall und Klang dem Gehöre geben: und dieses Vergnügen ist viel zu matt, viel zu kalt, als daſs es Wahrnehmung und Empfindung der mindesten Abweichung von der Wahrheit hindern oder sie wieder gut machen könnte. — Sie werden sagen, daſs es gleichwohl versificirte Stücke giebt, die eine nicht gemeine Rührung bewirken, und ich räume das ein; allein ich frage: was ist der Grund dieser Rührung? Ist es, wie in der Oper, das Falsche selbst, das an die Stelle des Wahren trat? oder ist es nicht vielmehr das, was dieses Falsche an der übrigen Wahrheit und Güte des Werks nicht hat verderben können? — Nehmen Sie der

Oper ihr Falsches, und Sie haben ihre Wirkung vermindert; nehmen Sie es dem gesprochenen Drama, und Sie haben seine Wirkung erhöht. Das Ideal von beiden ist zu verschieden, um von einem auf das andre sicher schliefsen zu können. —

Sie waren unzufrieden mit meinem etwas kühnen Urtheil über das Drama der Griechen, und suchten die Versification desselben auch aus dem Grunde zu rechtfertigen, weil dieses Drama eine Art von Oper und seine Declamation eine Art von Gesang gewesen. Ich hätte freilich dieses Umstandes erwähnen sollen, und ich würde mich dann — ob eben richtiger? steht dahin, aber doch sanfter und behutsamer gefaſst; ich würde den Griechen nicht das wahre volle Ideal eines Drama, nur das Ideal eines reinen, mit keiner fremden Kunst verbundnen, bloſs durch

sich selbst wirkenden Drama abgesprochen haben. Damit wäre denn immer der Satz, auf den es mir einzig ankam, bestanden: das Beispiel der Griechen hätte für uns nicht Gesetz seyn können; denn vielleicht war die Versification nur in ihrem besondern Ideal gegründet, nur der mitverbundenen Kunst wegen nothwendig, und ward in dem Augenblicke, da man diese absonderte, nicht bloſs überflüſsig, sondern selbst schädlich. — Machen Sie mit dieser sanftern, bessern Wendung, was Ihnen gut dünkt; nur sprechen Sie mich völlig von dem Verdachte frei, als ob ich die Griechen hätte herabwürdigen wollen. —

Gegen die Allgemeinheit der Regel von der Mäſsigung der Action, machen Sie zwei Erinnerungen, wovon ich die erste sogleich als völlig richtig erkenne. Der

Schauspieler muſs sich allerdings nach dem Dichter bequemen; und wenn einmal das Stück versificirt ist — ich mögte denn doch bestimmter sagen: wenn es in einem zu charakteristischen Sylbenmaaſse versificirt, wenn mit dem Numerus zugleich der ganze Ton der Sprache überspannt ist — so muſs freilich auch das Spiel, eben wie die Declamation, über die Wahrheit hinausgehn. Das Nehmliche sagte uns *Diderot* mit der Anmerkung: daſs man auf der Bühne entweder alles übertreiben müsse oder nichts; das Nehmliche hatte auch ich im Sinne, da ich die tragischen Schauspieler der Franzosen durch ihre Dichter rechtfertigte, und einen *Ekhoff* wegen seiner zu groſsen Natur in gewissen strotzenden Charakteren tadelte *). Ein Widerspruch entsteht zwar immer

*) Man s. oben Brief 7: Th. 1 der Mimik, S. 86.

durch eine solche Spannung der Action; aber er fällt doch weniger in die Sinne, ist einfacher, und ist aus beiden Ursachen unmerklicher, wenn wenigstens die ganze äußre Bezeichnung der Empfindungen zusammenstimmt, als wenn auch die Mittel zu dieser Bezeichnung, Worte, Rhythmus, Spiel, Declamation, eben so unter einander selbst im Streit sind, wie ein Theil derselben mit der Fassung der Seele. — Sie erkennen hieraus, daß der Gedanke gar nicht unglücklich war, lieber gegen die Versification, mit der so gern auch die übrigen Fehler verbunden sind und zum Theil verbunden seyn müssen, als so geradehin gegen ein gespanntes übertriebenes Spiel zu streiten. Ich habe das Übel angegriffen, wo man es angreifen soll: an der Wurzel; und ich würde gefehlt haben, wenn ich meine Ermahnung

nur schlechtweg an den Schauspieler hätte richten wollen, ohne sie zugleich und vorzüglich an den Dichter zu richten.

Ihre zweite Erinnerung beruht, wie ich glaube, auf einem Mifsverstande. Die Beobachtung, dafs bei gewissen Völkern eben das Natur ist, was bei uns Überspannung und Affectation wäre, trifft entweder nicht zum Ziele, oder wenn sie treffen soll, ist sie falsch. Giebt es denn, frag' ich, bei jenen lebhaftern Völkern, die Sie im Sinne haben mögen, keinen Unterschied zwischen Tanz, Rednergesticulation, und Spiel des Umgangs? keinen Unterschied zwischen Gesang, feierlicher Declamation, und Ton des Lebens? keinen zwischen Vers, erhöhtem Rhythmus, und leichtem gewöhnlichen Numerus des Gesprächs? — denn alle diese Dinge, wie wir gesehen, stehen in wechselseitiger Beziehung

und Verbindung. Wenn es überall, und besonders bei feinern policirtern Völkern, jene Unterschiede giebt und geben muſs: so folgt aus Ihrer Bemerkung keineswegges, daſs nicht immer das wahre dramatische Spiel sich innerhalb gewisser Gränzen zu halten habe; es folgt nur, daſs diese Gränzen nicht für jedes Volk dieselbigen sind; daſs bei dem einen Alles feuriger, kräftiger, erhöhter, bei dem andern Alles kälter, schwächer, herabgestimmter ist. Und das führt denn zu einer Bemerkung, die schon öfter gemacht worden, und die, auſser dem angeführten, auch noch ganz andre Gründe hat: daſs nehmlich der ganze Werth eines Schauspielers nur von denjenigen kann gefühlt und beurtheilt werden, unter denen und nach denen er sich gebildet hat, und daſs er in seinem vollen Glanze nur auf va-

terländischen, nicht auf fremden Bühnen erscheinen kann. — Ich nehme, wie Sie sehen, Ihre Erinnerung von dem wahren natürlichen Feuer gewisser Völker, nicht von dem falschen erkünstelten, das vielleicht in diesem und jenem Publicum Ton geworden. Was, aller Wahrscheinlichkeit nach, eben von der Bühne als Mifsnatur ausging, das werden Sie doch nun nicht als wahre Natur der Bühne vorschreiben wollen? —

Ich schliefse diese Reihe einzelner Erinnerungen mit noch Einer, die zwar Sie nicht veranlafst haben, die aber hoffentlich Ihnen nicht mifsfallen wird. Man hat gefragt: ob der Geistliche Redner sich nach dem Schauspieler bilden, ob er Ton und Bewegung desselben nachahmen dürfe? und man hat über diese Frage noch neuerlich hin und her gestritten. Ich ant-

worte darauf Ja und Nein, wie man will. Nein, insoferne Gedanken und Charakter in den meisten Rollen mit Gedanken und Charakter des geistlichen Redners durchaus nicht zusammenstimmen; und abermals nein, insoferne die beiden Gattungen, Drama und Rede, viel zu verschieden sind, als daſs nicht auch die Action ganz verschieden seyn müſste. Die Personen des Drama tragen Gedanken vor, die eben itzt erst entstehen; der Volkslehrer, Gedanken, die er vorhin schon durchdacht hat: jene sind in wirklicher äuſsrer Unruhe, und schwanken zwischen Ideen und Empfindungen hin und her; dieser ist in äuſsrer Ruhe, und hat mit seinem Einen Gegenstande auch nur Eine bleibende Hauptempfindung, die er nach Wohlgefallen ausbilden kann. In *Hamlets* Monolog über den Selbstmord ist der

Gegenstand äuſserstwichtig; die Stimmung der Seele ist ernst; Ton und Gebehrdenspiel haben Feierlichkeit und Würde: und warum würde denn gleichwohl dieser Ton, dieses Gebehrdenspiel sich nicht für den Lehrstuhl schicken? Darum nicht: weil Hamlet ganz in sich selbst versenkt ist, eben jezt erst nachgrübelt, von Idee auf Idee, von Zweifel auf Zweifel geräth; und weil diese Situation nie die eines öffentlichen Lehrers seyn kann. — Allein ich antworte auch Ja, insoferne nehmlich im Schauspiel sich Stellen finden können, die vorher schon von den Personen durchdacht wurden, die ohne Störung und Unterbrechung in ihrem Zusammenhange vorgetragen werden, die also im Grunde eben so gut sind als Rede; und abermals ja, insoferne diese Stellen voller Würde, die Charaktere der Personen ernsthaft, edel,

selbst erhaben seyn können. Die Ermahnungen, die der Hausvater des *Diderot* im zweiten Acte seiner Tochter und seinem Sohne giebt, sind solche vorher durchdachte, zusammenhangende Reden; sie haben zwar viel und innige Empfindung: aber wer wird auch Ton der Empfindung von den Lehrstühlen verbannen, und den geistlichen Redner zum bloſsen kalten Moralisten umschaffen wollen? Genug, daſs die Empfindung, die in jenen Reden herrscht, von der edelsten Art, und daſs es ein weiser zärtlicher Vater ist, der diese Empfindung ausdrückt: ein Charakter, der mir unter allen die ich kenne, der allerehrwürdigste scheint. Was kann also hier den geistlichen Redner hindern, das Theater zu seiner Schule, einen vortrefflichen Schauspieler zum Gegenstande seines Studiums zu machen? Und wenn doch nur

Viele

Viele einen *Aufresne* oder einen *Ekhoff* gesehen hätten! wenn doch nur Viele fähig wären, das was sie von einem solchen Manne sähen, zu fassen und nachzubilden! Ein bloſses unbedeutendes Händespiel bei Ton der Empfindung verlangen, heiſst von dem Redner verlangen, daſs er seinen Ton durch seine Bewegungen Lügen strafe; ausdrücken sollen seine Bewegungen immer, nur sollen sie gemäſsigt, gesetzt seyn: und das waren, in dem angegebenen und andern ähnlichen Fällen, auch die eines Aufresne und eines Ekhoff.

Neun und dreifsigster Brief.

Die Regel von der Leichtigkeit des Spiels, oder wenn Sie lieber wollen, die Warnung vor Übertreibung und Spannung, die ich bisher, vielleicht nur zu weitläuftig, vorgetragen, hatte ihren Grund in dem Eigenthümlichen der dramatischen Gattung, die uns alles als werdend zeigt, und eben daher keine entschiedne bleibende Stimmung der Seele, kein Verweilen bei einerlei Empfindung, kein müssiges Ausbilden der Gedanken und Leidenschaften zuläfst. Hoffentlich werden Sie mich entschuldigen, wenn ich meine Vorschriften nicht auch auf die Unterarten dieser Gattung ausdehne; nicht auch da-

von rede, wie Trauerspiel, Lustspiel, Possenspiel, müssen vorgestellt werden. Da ich bis itzt mich immer an das Allgemeinere hielt, so darf ich diese schon speciellere Untersuchung als außer meinem Plane liegend ansehn; auch hätt' ich den Unterschied des Komischen und Ernsthaften schon bei Betrachtung der einzelnen Ausdrücke mitnehmen, nicht bis zur Betrachtung ihrer Verbindung aufsparen müssen. Daß ich diese Materie gleich vom Anfange vermied; davon ist die wahre Ursache die: weil ich bei einigem Nachdenken inne ward, daß ich darüber nichts Neues, nichts Eignes, wenigstens nichts das der Rede werth wäre, würde vorbringen können. —

Wenn man, sagte ich, nicht überhaupt auf die Gattung zu welcher ein Kunstwerk gehört, sondern auf seine besondre

Beschaffenheit sieht: so kann man den Zusammenhang seiner sämmtlichen oder die Verbindung gewisser einzelner Theile betrachten. Jene Betrachtung ist wieder zwiefach; denn das *Ganze*, worüber man unterrichtet seyn will, ist entweder das Stück, oder die Rolle. Dieses giebt die zwei Fragen: Was ist in Ansehung des Verhältnisses der einzelnen Rolle zur ganzen Anzahl der übrigen, und was in Ansehung des Verhältnisses einzelner Scenen zur ganzen Rolle zu beobachten? Sie bemerken wohl, daſs ich abermals die Betrachtung nur auf das Theater einschränke, und auf kein anderes mimisches Kunstwerk Rücksicht nehme, als auf das Drama.

Auf die erstere der obigen Fragen antworte ich: daſs der Schauspieler seine einzelne Rolle in die Verbindung aller hineinstudiren, die vom Dichter abgezielte

Wirkung sowohl des ganzen Stücks, als der einzelnen Situationen fassen, und hieraus die wahre Haltung für seinen einzelnen Charakter finden, es sich bestimmen muſs, welchen Grad des Ausdrucks er sich erlauben, wie weit er sich unter die Hauptpersonen hervorwagen dürfe. Ohne diesen sorgfältigen Rückblick aufs *Ganze*, ohne diese richtige Schätzung des Antheils den die einzelne Rolle an dem Totaleindrucke hat, ohne diese freiwillige bescheidne Unterordnung, wird die Wirkung, wo nicht ganz vernichtet, doch wenigstens gestört und gehindert. Dieser Erfolg ist schon da sichtbar, wo durch das Spiel der verschiednen Personen keine eigentliche Disharmonie der Empfindungen entstehen, nur der Ausdruck derjenigen geschwächt werden kann, auf die jetzt unsre Aufmerksamkeit vorzüglich geheftet

seyn sollte. So z. B. kann *Horatio*, wo er mit *Hamlet* zugleich das Gespenst erblickt, durch einen zu lebhaften heftigen Ausdruck unser Auge zwischen sich und dem Prinzen theilen, vielleicht auch ganz von diesem zurückziehn; selbst schon vorher, bei der ersten Erscheinung des Gespenstes, kann er den Ausdruck so sehr verstärken, daſs er den Prinzen in die Nothwendigkeit setzt, entweder bloſs das nehmliche Spiel zu wiederholen, oder es auch unnatürlich zu übertreiben.

Aber noch weit sichtbarer ist jener Erfolg, wo ernsthafte mit komischen Charakteren vermengt, muntre und rührende Scenen durcheinander geworfen sind. Auch wenn der Dichter sich noch so sorgfältig vor einer widrigen Mischung dieser Scenen gehütet, den immer unangenehmen Sprung vom edlen Ernsthaften aufs nie-

drige Possenhafte noch so geschickt vermieden hat: so kann doch der Schauspieler durch unzeitig angebrachte Lazzi ihm Alles zu Grunde richten. Eben jezt z. B. geschieht eine rührende Erkennung: wir sind zur sanftesten, zärtlichsten, wollüstigsten Empfindung gestimmt; plötzlich hat eine der komischen Nebenpersonen den unglücklichen Einfall, uns durch eine lächerliche, zwar dem Charakter aber nicht der Scene anpassende, Grimasse zu zerstreuen: und sogleich sind Zärtlichkeit und Rührung bei allen Zuschauern dahin; bei dem gleichgültigern, weil er lacht, und bei dem empfindlichern, weil er sich ärgert. — Wird dieser Fehler in dem Stücke zu oft begangen, oder werden überhaupt die komischen Charaktere mit zu viel, die ernsthaften mit zu wenig Feuer gespielt; so wird die ganze Wirkung, auf die das

Stück berechnet war, und die allein es vollkommen hervorbringen konnte, vernichtet. Der Dichter hatte das Komische nur hineingeflochten, um dann und wann die Seele zu ermuntern, um rührende Scenen, die er folgen liefs, durch einen sanften Contrast mehr hervorzuheben: und so als leichte Nüancirung thaten die muntern Züge vielleicht die glücklichste Wirkung; aber Alles wird Wust und Unsinn, wenn die komischen Charaktere sichs in den Kopf setzen hervorzuglänzen, wenn die Nebenfiguren sich aus dem halberleuchteten Hintergrunde unter die Hauptfiguren in den Vorgrund drängen, ja wohl gar diese Hauptfiguren in den Hintergrund, in den Schatten zurücktreiben. Man sieht dann, und weifs nicht mehr was man sieht; man hat nur noch Malerei, aber kein Gemälde mehr vor sich; man erblickt

einen wilden unordentlichen Haufen von Menschen, der sich zu keinen Gruppen verbindet; kurz, man vermiſst das wesentlichste Erforderniſs jedes Kunstwerks: Absicht, Einheit, Zusammensetzung.

Was den widrigen Eindruck dieser verfehlten Haltung des Ganzen noch widriger macht, ist die Hinzukunft eines andern Fehlers: wenn nehmlich der Schauspieler, um hervorzuglänzen, seinen Charakter nicht bloſs übertreibt, sondern verfälscht. Auf den verschiednen Bühnen, auf welchen ich bisher den Hausvater des *Diderot* habe vorstellen sehen, ist dieses noch immer mehr oder minder der Fall mit dem Comthur *d'Aulnoi* gewesen. Die Schauspieler schienen sichs zum Gesetz gemacht zu haben, diesen Charakter schlechterdings auf den Kopf zu stellen: und wenn Diderot einer solchen Vorstellung

hätte beiwohnen sollen; er hätte, bei seiner Unkunde des Deutschen, nothwendig glauben müssen, daſs man ihm seinen ganzen Comthur herausgeworfen, und zur Belustigung eines geschmackvollen Parterre, eine Art von Possenreiſser hineingebracht hätte. Gleich mit dem Anzuge fing man die Umbildung an: statt des simplen Kleides mit einer glatten Tresse, das Diderot diesem Charakter allenfalls verstatten will *), war gleich der erste Schauspieler, den ich in dieser Rolle sah, auf eine lächerliche Art so über und über mit Golde beklebt, daſs man kaum hie und da die Scharlachfarbe des Samts erkannte. Der Mann hatte das volle Ansehen eines Bouffon, und was noch ärger war, auch das Spiel eines Bouffon. Aus dem schlei-

*) Man s. Dessen Theater, Th. 2, S. 313 der neuen deutsch. Ausg.

chenden, hämischen, neckenden, schadenfrohen, über seine Tücke sich innerlich kitzelnden, nur dann und wann augenblicklich aufbrausenden Manne, der die ganze üble Laune eines Müssiggängers und eines Hagestolzen in sich vereinigt, ward ein herumtobender Poltrer, ein pöbelhafter Gesichterschneider, ein lauter, grimassirender Lacher; kurz, ein Mann, von dem es unbegreiflich war, wie er in so eine Familie, nur in so eine Gesellschaft kam, oder wie ihm irgend jemand mit Achtung begegnen konnte. Durch diese unglückliche Umschaffung verlor nicht allein der Charakter selbst; auch alle die Situationen verloren, in denen er vorkam: und da die in andern Scenen kaum erregten Empfindungen nicht gehörig unterhalten und fortgepflanzt wurden, so verlor natürlicher Weise das ganze Stück. Nur der

Verdruſs über den bittern, die Furcht vor dem heimtückischen, die Verachtung gegen den eingeschränkten, der Zorn über den triumphirenden Mann — Empfindungen, die auch da noch fortdauren müſsten, wo wir uns des Lächelns oder selbst des Lachens nicht erwehren könnten — nur diese und ähnliche Empfindungen passen in die Harmonie aller übrigen, dienen sie zu heben, zu verstärken, zu unterstützen; lautes Auflachen über Possen muſs sie nothwendig sehr unangenehm unterbrechen oder auch gänzlich zerstören.

Ich weiſs wohl, daſs zu diesem Hineindenken einer Rolle in die Verbindung mit den übrigen, zu diesem Gefühle der höchsten Wirkung des Ganzen, wodurch die Haltung der Theile bestimmt werden muſs, zu dieser Erklärung jedes einzelnen Charakters aus der Gesellschaft aller,

ein gewisser durchdringender tieferer Blick gehört, den die Natur nicht jedem, auch sonst talentvollen, Künstler verliehen hat, ja der vielleicht diejenige ihrer Gaben ist, womit sie am sparsamsten haushält. Aber eben das müſste, meines Bedünkens, das Hauptgeschäft jedes Vorstehers einer Bühne seyn, daſs er den weniger einsichtsvollen Schauspieler leitete, ihn aus der Idee des Ganzen belehrte, ihm seine wahre Stelle in jeder Gruppe anwiese, ihn, wo er ausschweifen wollte, in Schranken hielte. — Doch freilich sind das nur Träume, solange noch auf unsern meisten Bühnen entweder volle Anarchie oder ein unwissender Dictator herrscht, der weiter von keinem Berufe weiſs, als für Alle zu gewinnen, und, nachdem es gut oder übel geht, die Gläubiger sich gedulden oder nicht gedulden, entweder für Alle zu ver-

zehren oder sich für Alle einsperren zu lassen; es sind Träume, solange auch der einsichtsvollste Directeur immer nur für Abwechselung, für Neuigkeiten sorgen, und wenn sichs bei der Probe des Stücks ergiebt, daſs jeder seine Rolle nur einigermaſsen gelernt hat, geschwinde zur Aufführung schreiten muſs, freilich nicht um Beifall, aber um Brot zu haben; es sind Träume, solange der Schauspieler, der sich nur einigermaſsen fühlt, sich stolz der Belehrung entzieht, und sich einer Unterordnung schämt, ohne die doch unmöglich eine Menge zusammenarbeitender Künstler etwas nur Mittelmäſsiges, geschweige denn etwas Vortreffliches, leisten kann: solange Jeder nur für sich glänzen, nur für seine Person beklatscht seyn will, mehr sich auf sein natürliches rohes Talent, als auf seine Ausbildung, seine

Beurtheilung, zu Gute thut, und wenn nur die Menge Beifall giebt, auf das Achselzücken des feinern Kenners nicht Acht hat. —

So wie die einzelne Rolle in das Ganze des Stücks, eben so muſs man die einzelnen Scenen in das Ganze der Rolle hineindenken. Auch hier wird die Vergleichung der Theile dem Schauspieler so manches Licht, so manchen Aufschluſs geben, wird ihn über den wahren Sinn so mancher Stelle, und eben dadurch über den wahren Ton, womit sie zu sagen, über die wahre Nüance, womit sie zu spielen ist, unterrichten. Der wichtigste Vortheil wird aber auch hier wieder seyn, daſs der Schauspieler sein Feuer gehörig vertheilen, hier es mäſsigen, dort es verstärken, und so die wahre Haltung des Charakters herausbringen lerne. Eine Rede

kann schon sehr lebhaft, sehr voll Affect seyn; aber in der und jener Scene folgt eine noch lebhaftere, noch affectvollere: und wenn nun da der Schauspieler auf jene allein sieht, sich von seinem Feuer hinreißen läßt und sie mit aller ihm möglichen Stärke vorträgt; woher will er die noch größere Stärke für die folgende Scene nehmen? Er wird entweder die Gradation gänzlich verfehlen, oder alle Gesetze der Schönheit, alle Regeln des Anstands verletzen müssen. *Beaumarchais* hat schon vor der fürchterlichen Scene des vierten Acts, wo sich ihm *Clavigos* ganze Verrätherei enthüllt, zu sehr heftigen Ausbrüchen Gelegenheit; besonders in der gleich vorhergehenden Scene, wo er am Busen *Mariens,* die er in seinen Armen hält, feierlich zu Gott und allen Heiligen schwört, daſs er sie an

ihrem

ihrem Verräther rächen wolle. Er sage diese Stelle zu wild, mit zu heftigem Feuer: und er wird Mühe haben, die nachfolgenden so viel stärkern, so viel erschütterndern Stellen gehörig gegen sie abzusetzen. Er wird Gefahr laufen, wenn er die ganze Erhöhung des Affectes ausdrücken will, eben so cannibalisch, und also für den feinern gesittetern Zuhörer eben so anstöſsig, zu spielen, als er in der einen seiner Reden cannibalisch und anstöſsig spricht. — Doch muſs auch die Furcht, sein Feuer zum voraus zu verschwenden, nicht allzuweit gehn: der Schauspieler muſs nicht in allen übrigen Scenen matt bleiben, um die Hauptscene mit desto gröſserm Nachdruck herauszuheben. Ein solches zu weit getriebnes, zu geiziges Aufsparen des Feuers ist in der That Maxime gewisser Schauspieler;

und ich selbst habe einmal die Rolle des Beaumarchais gar sehr verlieren sehen, weil sich der Schauspieler zu ängstlich auf die Hauptscene nach erhaltenem Briefe schonte. Selbst die obenerwähnte so empfindungsvolle Stelle an Mariens Busen ward mit einer Kälte des Tons, mit einer Gleichgültigkeit der Miene gesprochen, nach welcher man die gleichfolgende aufserordentliche Hitze des Spiels nimmermehr hätte erwarten sollen. Freilich war nun der Schlag um so heftiger und gewaltsamer, aber er betäubte mehr, als er schmerzte; und ein paar vorbereitende immer stärkere Schläge würden sicher gröfsere Wirkung gethan haben, als dieser Eine.

Vielleicht, mein Freund, giebt es der praktischen Bemerkungen noch viele, die eben hier ihren Platz finden würden; al-

lein nach unserm einmal gemachten Vertrage, müssen Sie schon zufrieden seyn, wenn ich nicht alle Fächer, die ich Ihnen baue, auch fülle. In der That fällt mir auch jezt keine Bemerkung bei, die entweder allgemein genug wäre, daſs sie zu meinem Plane gehörte, oder wichtig genug, daſs ich sie hineinziehen mögte. Indeſs wird auch schon das Wenige was ich gesagt habe, hinreichen, Sie über die Gültigkeit derjenigen Probe urtheilen zu lassen, die man uns als einzig für die Güte eines Stücks entscheidend angiebt, und die doch so äuſserst zweifelhaft ist. Diese Probe soll nicht die Lesung, sondern die wirkliche Aufführung seyn. Allerdings die sicherste, die entscheidendste Probe, wenn wir nur erst Bühnen hätten, auf welchen es für jede Art von Charakteren Personen von vollkommnem Talent und voll-

kommner Beurtheilung gäbe; Bühnen, wo weder Unwissenheit, noch Sorglosigkeit, noch Parteilichkeit die Rollen unrecht vertheilten, und Jeder das was er mit der sorgfältigsten Aufmerksamkeit durchdacht, mit der gewissenhaftesten Treue gelernt hätte, in seinem besten, glücklichsten Augenblick spielte. Aber wenn es Bühnen dieser Art nirgend als in Utopien, wenigstens sicher noch nicht bei uns giebt; wenn dem einen Schauspieler alles Talent fehlt, der andre an seinem unrechten Platze steht, wieder der andere nicht genug Gedächtniſs oder nicht genug Beurtheilung hat; wenn bald Einer, bald Mehrere, bald Alle, die Harmonie des Schauspiels zerreiſsen, die abgezielte Wirkung des Ganzen verdrehen, vernichten; wenn, nach einer so häufigen Erfahrung, ein und dasselbe Stück auf zwei verschiednen Büh-

nen sich durchaus nicht mehr ähnlich sieht, oder von eben den Zuschauern, die es vor zehn Jahren nicht ausspielen ließsen, itzt mit lautem Beifall bis in den Himmel erhoben wird: werd' ich da Unrecht haben, wenn ich die Probe des Lesens der Probe der Aufführung ohne Bedenken vorziehe? Nur muſs freilich der Leser, dessen Urtheil entscheiden soll, ein Mann von eben so lebhafter Phantasie als feinem Gefühl seyn; ein Mann, der immer im Geist auf der Bühne ist, die Personen sich nicht bloſs denkt, sondern sie vor sich sieht, und gleichsam in ihrem Namen jede Rolle so spielt, wie sie nach der Idee ihrer Vollkommenheit gespielt werden müſste. Es ist eine Bemerkung, die schon sonst gemacht worden: daſs manches Stück nur darum so wohl sich ausnimmt, weil seine Mittelmäſsigkeit sich

so ganz zur Mittelmäſsigkeit der Schauspieler paſst, manches nur darum zu Grunde geht, weil *Garricks* oder *Ekhofe* erfordert würden, um es ganz zu verstehn und zu fühlen *). Wär' es aber nicht äuſserst ungerecht, wegen der Eingeschränktheit der Schauspieler, den vortrefflichen Dichter hinter den mittelmäſsigen zurücksetzen zu wollen? Wär' es nicht eben so ungerecht, als die göttlichste Composition eines *Bach* zu verwerfen, weil ein Stümper uns die Ohren damit zerreiſst, und ihr irgend ein Alltagsstück vorzuziehen, weil das auch der mittelmäſsigste Spieler herausbringt?

*) Noch andere Gründe giebt davon *Lessing* an: Hamb. Dramat. Th. 1, S. 104 (Schriften, Bd 24, S. 195).

Vierzigster Brief.

So gar leicht, als die Beantwortung der vorigen Fragen, wird uns wohl die Beantwortung der letzten nicht werden: derjenigen, mein' ich, die sich auf den *Zusammenhang* der kleinern Theile einer Rolle, der einzelnen Reden, bezieht.

Die erste sich hier darbietende Bemerkung ist: daſs man in Stellen welche Malerei erlauben, auf die Hauptzüge merken, nur diese durch das Gebehrdenspiel darstellen, oder vielmehr die andern bestimmenden Nebenzüge mit jenen Hauptzügen zusammenfassen, nicht sie trennen, nicht sie einzeln angeben muſs. Ohne Beobachtung dieser Regel, verliert nicht

bloſs die Wahrheit, sondern auch die Schönheit des Spiels; es wird nicht nur unnatürlich, sondern auch kraus, überladen, verwickelt. Ich machte schon ehemals eine ähnliche Bemerkung für die Composition des Gesangs *), und ich hätte sie eben so gut auf die ganze Kunst der Declamation erstrecken können. Wenn die Sprache, aus Unvermögen Alles zugleich zu sagen, die Gedanken in Theile zerlegt, die Bilder in einzelne Züge auflöst; so faſst dagegen die Imagination auf einmal das Ganze, hält sich an die Hauptidee, in welcher sich alle übrigen sammeln, und sucht nur von dieser das Bild oder den Eindruck durch Ton und Gebehrdenspiel darzustellen. Der Gedanke vom „*Cäsar*, dessen Antlitz den Mörder

*) Über die musik. Malerei, S. 42 (itzt: Bd 4, S. 341 f.).

„liebreich straft *)", wird uns zwar von dem Dichter in mehrern Worten gegeben; aber er ist dennoch nur Einer: das Strafende ist mit dem Liebreichen des Blicks, und beides mit der Richtung desselben auf den Mörder innig verbunden, und muſs eben so verbunden in Ton und Gebehrde ausgedrückt werden. Es wäre lächerlich, oder mehr als lächerlich, läppisch, jedem dieser Worte seinen eigenen Ausdruck zu geben, die Idee des Mörders mit einem rauhen Miſslaut der Wuth, des Liebreichen mit einem sanften leisen Lispeln, des Strafens mit einer ernsten Festigkeit des Tons zu bezeichnen; erst die Faust gleichsam zum Dolchstoſse mit grimmigem Blick zu erheben, dann die Hand mit gerührter liebevoller Miene vorwärts zu strecken, dann sie wieder strafend em-

*) *Ramler* an B. Rode, Ode 12; zu Anfang.

porzuheben und auf der Stirne den strengen Ernst des unerbittlichen Richters zu zeigen. Eine so schnelle Folge so entgegengesetzter Ausdrücke wäre auch schon darum verwerflich, weil die Phantasie, wie biegsam und mächtig sie immer sei, doch weder biegsam noch mächtig genug ist, um der Seele so ganz verschiedne Fassungen unmittelbar hinter einander zu geben. Ein so plötzlich abgeändertes Spiel kann nie etwas mehr als Kunst, und zwar mifsverstandne verfehlte Kunst seyn: denn echte vollendete Kunst entfernt sich nie von der Natur; sie stellt sie getreu so dar, wie sie ist, aber freilich in Graden der Vollkommenheit, worin sie uns nur sehr selten, nur in ihren glücklichsten Augenblicken, erscheint.

Was ich hier sage, berührt schon die Hauptregel von der *Continuität* des Spiels,

und zwar den wichtigsten, merkwürdigsten Punct derselben. Ehe ich diesen ausführe, lassen Sie mich von den mehrern Regeln, die jene Hauptregel befaſst, einige der leichtesten kurz voranschicken.

In der Rede giebt es, wie bekannt, mehrere Unterbrechungen, Stillstände von bald längerer bald kürzerer Dauer, während welcher wir den Gemüthszustand der Personen nur errathen, nicht hören. Im Gebehrdenspiel giebt es dergleichen Stillstände nicht: das Auge hat in einem fort, mit den Personen selbst, auch den Ausdruck ihrer Gesinnungen, ihrer Empfindungen vor sich; jeder Anblick in jedem Moment ist bedeutend, sei es durch wirklichen Ausdruck eines bestimmten Affects, oder selbst durch Ruhe, durch Gleichgültigkeit, durch Zerstreuung. Gleichgültigkeit und Zerstreuung müssen also nie

dem Schauspieler, immer der vorgestellten Person gehören; sind sie dieser, nach ihrem Charakter und ihrer Lage, unnatürlich: so ist die kleinste Pause im Ausdruck Pause in der Illusion, und die Illusion, die das Leben des Stücks ist, darf nicht zu oft durch Ohnmacht unterbrochen werden, oder es ist Gefahr daſs sie hinstirbt. Der Schauspieler hüte sich daher, daſs er, nach gesprochener Rede, sich nicht bis zum nächsten Merkworte vernachlässige; er bedenke, daſs wir mit eben dem Auge, welches wir auf die jetzt redende Person richten, auch auf ihn einen spähenden Seitenblick werfen: und vor allem hüte er sich, daſs er nicht müſsig in Parterre und Logen umhergaffe! Alles Übrige was er vornimmt, kann, nach Beschaffenheit der Umstände, seiner Rolle gemäſs, kann dem Charakter natürlich

seyn; dieses Einzige ist in keinem Falle natürlich: denn die Zuschauer sind für die handelnden Personen schlechterdings nicht gegenwärtig, nicht in der Welt. „Man „muſs sich, sagt *Diderot* *), an dem „Rande der Bühne eine groſse Mauer vor„stellen, durch die das Parterre abgeson„dert wird; man muſs spielen, als ob der „Vorhang gar nicht aufgezogen würde."

Mehr noch, als dem zu dreisten Schauspieler, mögt' ich die Idee dieser Mauer dem zu furchtsamen wünschen: er würde dadurch vor einer gewissen Steifigkeit der Bewegungen, vor einem gewissen zu Abgesetzten, zu Vereinzelten, zu Maschinenmäſsigen des Spiels bewahrt werden, das nicht minder gegen die Wahrheit, als gegen die Grazie ist. Jede Folge von Veränderungen, die keine merkliche Bewe-

*) Theater: angef. Ausg. Th. 2, S. 250.

gung der Seele bewirken, muſs überall durch gewisse mittlere Zustände und Veränderungen fortgehen: es mag nun Ruhe auf Thätigkeit, oder Thätigkeit auf Ruhe, oder eine Thätigkeit auf die andere folgen. Um ein Beispiel nur von dem letztern Falle zu geben, — denn ich erinnre mich, über diese Materie schon sonst gesprochen zu haben *) — so denken Sie Sich einen Menschen, der das Gespräch mit seinem Mitunterredner abbricht, nicht weil er durch irgend einen äuſsern Vorfall abgerufen, an irgend ein vergeſsnes wichtiges Geschäft plötzlich erinnert wird, sondern weil die Materie des Gesprächs sich erschöpft, das Interesse daran erstirbt: wird dieser Mensch bis zum letzten Worte seine anfängliche Richtung behalten, und sich dann auf einmal zum Weggehen um-

*) Man s. Brief 10: Th. 1 der Mimik, S. 136.

drehn? Oder wird er nicht vielmehr beide verschiedene Richtungen durch eine gewisse mittlere Richtung zusammenhängen, verschmelzen? Wird er nicht, vor geendigter Rede, schon Anstalten zum Weggehen machen, die vorletzten Worte in halber Wendung gegen den Mitunterredner hin, die letzten noch mitten im Abgehen sprechen? — Die Seele gleitet hier von der Idee des noch daurenden zur Idee des geendigten Gesprächs, von der Idee des Bleibens zur Idee des Weggehens gemach und stufenweise hinüber, so daſs sie allmählich, wie sie die eine faſst, die andre verläſst; und eben so sanft, eben so allmählich müssen natürlicher Weise auch die zustimmenden körperlichen Veränderungen sich an einander hängen.

So sehr dieses anders ist, wo der

Mensch durch irgend einen unerwarteten sinnlichen Eindruck, durch irgend ein der Phantasie sich plötzlich darbietendes Bild, aus seiner Ruhe geweckt wird; so werden Sie doch nie finden, dafs gleich im ersten Augenblicke eine ganz bestimmte Richtung der Thätigkeit, ein ganz entschiedner einfacher Affect, der Begierde, des Abscheues, des Vergnügens, des Mifsfallens, entstände. Wie der Verstand, wenn er statt einer Idee, mit der er sich als Wahrheit beruhigt hatte, die ganz entgegengesetzte annehmen soll, nothwendig erst durch den Zweifel hindurch mufs; so mufs das Herz, wenn es aus seiner Ruhe in irgend eine bestimmte Leidenschaft plötzlich soll versetzt werden, nothwendig erst durch einen Zustand der Verwirrung hindurch. Dieser Zustand kann länger oder kürzer anhalten, kann in ge-

wissen Fällen so schwach und unbedeutend seyn, daſs man ihn kaum bemerkt; aber nach allen Beispielen, so viel mir ihrer vorschweben, kann er nie fehlen. Denken Sie Sich den Affect, in den die Seele gerathen soll, nur in einem höhern Grade der Stärke, der Lebhaftigkeit; und Sie werden finden, daſs allemal der Gegenstand, der ihn bewirkt, in dem ersten Augenblick eine Art von Schrecken erregt: angenehmes oder widriges, nachdem der Affect entweder Zorn oder Furcht oder Freude oder irgend ein anderer ist, das gilt gleich. Schrecken aber ist allemal mit Erstaunen, also mit einer Art von Unglauben, von Unentschiedenheit, von Hin- und Herschwanken der Seele, verbunden; und wie schnell auch dieser Unglaube sich verlieren, wie bald das Schwanken den Überschwung nach dieser oder

jener Seite hin gewinnen mag: so muſs doch immer, *bis* es geschieht, ein Augenblick Zeit verstreichen, und *eh* es geschieht, kann unmöglich in der Seele bloſse Rettungsbegierde oder bloſser Zorn oder irgend sonst eine reine Empfindung herrschen. Daher denn auch das erste augenblickliche Stillstehen, Anstarren, Taumeln, Hin- und Herwenden jedes Erschrocknen; das sich, bei geringern Graden, in ein unmerkliches Verweilen, nach einem kleinen gleich unmerklichen Zusammenfahren, verwandelt.

Kehren Sie den Fall, von dem hier die Rede war, um; lassen Sie Affect den Zustand seyn, aus welchem sich die Seele zur Ruhe, zum Gleichgewicht zurückfinden soll: und Sie erkennen sogleich, daſs hier der Übergang anders nicht, als durch ein allmähliches Sinken und Abschwächen

der Empfindung, geschehen kann. Auf eine nur etwas lebhafte Regung kann nicht sogleich volle Stille, auf eine heftige Erschütterung nicht sogleich ein Zustand folgen, der sich schon merklich der Ruhe nähert. — Vermuthlich erinnern Sie Sich noch einer Stelle in *Zemire und Azor,* wo die Ungeschicklichkeit des Schauspielers, der plötzlich aus Empfindung in ruhigen kalten Gehorsam überging, Ihnen so aufserordentlich auffiel. *Zemirens* Vater, der entschlossen ist dem Ungeheuer lieber sich selbst, als eines seiner Kinder zu übergeben, bereitet sich mit schwerem Muthe zur Abreise, und will nur noch seinen Töchtern ein Zeugnifs der Liebe mit einem kurzen Worte der Ermahnung zurücklassen. Er fordert Feder und Dinte. *Ali,* der ihm so eben mit der furchtsamsten wehmüthigsten Miene von dem ge-

fahrvollen Entschlusse abrieth, hört kaum den Befehl seines Herrn, der doch so sanft, mit so ruhiger Stimme gesprochen wird; so ist aller Ausdruck von seinem Gesichte wie weggehaucht: er geht mit dem Schalle des Worts, ohne das mindeste Zaudern, ohne das kleinste Achselzucken des Leidens, ohne die ersten Schritte nur um ein weniges anzuhalten oder einen Blick nach seinem Herrn zurückzuwerfen, gerade vor sich weg in das Seitenzimmer, um das Befohlne herbeizuschaffen. Ein so schnelles Aufhören der Empfindung, ein so plötzliches Übergehen zur vollen Gemüthsruhe, schien Ihnen mit Recht bis zum Lächerlichen possierlich. — Aber eben das, was von der vollen Gemüthsruhe gilt, gilt bei heftigern gewaltsamern Affecten auch von einem schon zu merklichen Grade der Ruhe. Auch

wenn dieser zu plötzlich auf den Sturm der Leidenschaft folgt, vermissen wir zu unserm Verdrusse das Stetige, das Allmähliche, das hier überall Gesetz der Natur ist.

Lassen Sie einen stolzen edlen Mann auf eine höchstempfindliche Art an seiner Ehre gekränkt, und seine ganze Seele zu der wildesten Wuth empört seyn! So sehr er in dieser Lage nach Rache dürstet, so augenblicklich er sie an dem Niederträchtigen nehmen würde, wenn er ihn vor sich hätte; so kann er doch unmöglich, in dem ersten bittersten Gefühl seiner Kränkung, schon einen weit aussehenden Plan oder nur überhaupt einen Plan dazu machen. Dieser Plan mögte so leicht und so einfach seyn, als er wollte; er würde dennoch einen Grad von Besonnenheit, von Gemüthsfassung voraussetzen, dessen

der Beleidigte itzt noch unfähig ist. Es müssen nothwendig, nach dem ersten Ausbruche seines Affects, wenigstens Augenblicke verstreichen, eh er von der Art, wie er seine Rache ausführen will, nur irgend eine Idee fassen kann. — *Otto von Wittelsbach* hat itzt eben den verrätherischen Brief Kaiser *Philipps* gehört; der unterschriebene Name des Treulosen tönt ihm kaum in die Ohren, so fährt er wüthend auf, und bricht in die fürchterlichen Worte aus: „Philipp sei das Jubel„geschrei der Hölle, wenn ein Undank„barer verdammt wird *)!“ Die unmittelbar folgenden Worte: „Gieb mir den „Brief!“ wenden sich an den ehrwürdigen *Friedrich von Reuſs*, und scheinen schon mit Aussicht auf irgend eine mögliche Art von Rache gesprochen zu wer-

*) Dritter Act, S. 112.

den. Fragen Sie nun Sich Selbst, was Ihnen besser gefallen würde: daſs der Schauspieler diese Worte eben so unmittelbar, als sie auf dem Blatte folgen, nach jener Rede herausstieſse? daſs er sogleich nach der Erschütterung, womit er die schrecklichste Verwünschung aussprach, die Wildheit seiner verzerrten Züge milderte, und die Hand zum Hinnehmen des Briefes ausstreckte? Oder daſs er vorher eine kleine, wenn auch noch so kurzdaurende, Pause machte, ein paar heftige groſse Schritte umherginge, und dann erst jene Worte sagte, die gleichsam ein kurzes Wiederaufleben der Besonnenheit sind? Diese Besonnenheit selbst mögte dann, so bald sie wollte, wieder verschwinden; ihre längere Fortdauer wäre sogar gegen die Natur, gegen die Wahrheit: es wäre widersinnig, daſs die heftigste aller Lei-

denschaften so gar schnell sollte verbraust seyn, ohne in neuen Gluthströmen wieder hervorzubrechen. — —

Das Bisherige betraf die ununterbrochene Fortsetzung des Spiels, die Verbindung mehrerer ruhiger Thätigkeiten, den Übergang aus der Ruhe in den Affect, und zurück aus dem Affect in die Ruhe. Was wir itzt noch zu untersuchen haben, ist die oben schon berührte Hauptfrage von der *Verbindung mehrerer leidenschaftlicher Bewegungen.* Ob ich diese Frage deutlich und befriedigend werde beantworten können, das steht dahin; aber davon halte ich mich überzeugt, daſs die Antwort, wenn sie sich geben lieſse, für den Schauspieler von Nutzen seyn müſste. Sie würde ihn, denk' ich, so oft über die wahre Nüance, über den wahren Grad des Ausdrucks belehren; würde

ihn so oft an die Nothwendigkeit einer Pause erinnern, und ihm mit der Dauer derselben ungefähr auch die Folge der Bewegungen angeben, womit er sie auszufüllen hätte; würde ihn auf die Erfindung des richtigen Zwischenspiels während der Reden seines Mitspielers führen: da diese Reden nicht selten so lang sind, oder doch so ganz verschiedne Gesinnungen veranlassen, daſs unmöglich das Zwischenspiel bloſse Fortsetzung des vorhergehenden Ausdrucks seyn kann. Dieser letzte Nutzen würde sich vorzüglich bei der Aufführung versificirter Trauerspiele zeigen, deren Dialog auch dadurch so unnatürlich ist, daſs die Reden der Personen fast immer zu viel enthalten, zu weit ausgesponnen, zu lange fortgesetzt werden.

Ein und vierzigster Brief.

Es kömmt, sagen Sie, bei der Schnelligkeit, womit eine Flamme emporschlagen und wieder verschwinden soll, auf die Beschaffenheit der Materie an, die der Funken ergreift. Die eine ist wenig oder gar nicht brennbar; die andre ist feucht; die dritte ist feuerfangend. Wird es nicht eben so bei der Schnelligkeit, womit eine Leidenschaft sich erzeugen und wieder ersterben soll, auf den Umstand ankommen, wie sehr oder wie wenig die Seele, nach ihrem allgemeinen Charakter oder nach ihrer jedesmaligen besondern Lage, für die Leidenschaft gestimmt ist? — Dieser Gedanke an sich ist sehr einleuchtend

wahr; allein ich zweifle, daſs Sie damit den möglichen ganz unmittelbaren Übergang aus Gemüthsruhe in lebhaftere bestimmte Affecten werden beweisen können. Wenn in den dunklern Gegenden der Seele, uns selbst vielleicht unbewuſst und Andern unmerklich, sich schon nahe Dispositionen zur Erzeugung gewisser Affecten finden; wenn der Mensch schon heimlich zur Freude, zur Traurigkeit, zum Verdruſs, zu irgend einer andern Empfindung aufgelegt ist: so wird er sie freilich auf den ersten Anlaſs, und vielleicht augenblicklich, mit einer sichtbaren Lebhaftigkeit äuſsern. Aber dann ist ja die Bedingung, die ich voraussetzte, die völlige Seelenstille, nicht mehr vorhanden; die angenommene Ruhe ist ja nur Täuschung, nur Schein, und der ganze Übergang geschieht ja nur von einem geringern zu einem höhern Grade.

Doch vielleicht ist es eben dies, was Sie mit Ihrem Einwurfe sagen wollen. Vielleicht ist der eigentliche Sinn desselben: daſs volle Gemüthsruhe, volles Gleichgewicht der Seele, eine Idee ist, der kein wirklicher Zustand entspricht; daſs Lage oder Charakter immer schon eine geheime Aufgelegtheit zur Erzeugung gewisser Affecten hervorbringen, und daſs diese Aufgelegtheit anders nichts als das schon Vorhandenseyn gewisser unmerklicher Regungen seyn kann, die, wenn sie mehr Nahrung, Leben, Fülle gewinnen, zu eigentlichen wahren Affecten werden. In dieser Idee, wenn es wirklich die Ihrige ist, bin ich völlig auf Ihrer Seite; der Zustand des ganz unentschiednen Gleichgewichts ist auch mir bloſser Schein: allein in Untersuchungen, die sich so ganz vom Scheine nähren, glaubt' ich den Schein

eben nicht verlassen zu dürfen. Indeſs, wenn es Ihnen so besser dünkt, so setzen Sie überall statt Gemüthsruhe: unmerkliche Seelenregung; und ziehen Sie dann das was von jener gesagt wurde, zu der jetzt folgenden Lehre von der *Verbindung* mehrerer leidenschaftlicher Bewegungen.

Diese mehrern Bewegungen können nur eins von beidem seyn: einartig, oder verschiedenartig. Sind sie das erstere, so liegt der ganze Unterschied zwischen ihnen bloſs in Stärke und Schwäche; und die möglichen Arten ihrer Verbindung sind: Anschwellen und Abnehmen. Das Abnehmen, wenn es durch allmähliches Zurücksinken zur Ruhe geschehen soll, haben wir schon betrachtet; wenn es durch Zwischenkunft anderer Affecten soll bewirkt werden, gehört es in die Lehre von der Verbindung fremdartiger Empfindun-

gen: mithin bleibt hier nichts, als die Betrachtung des *Anschwellens,* übrig. Soll dieses durch unmerkliche Grade geschehen; so ist die einzige Erinnerung, die man dem Schauspieler geben kann: daſs er die wesentlichsten, eigensten Züge jedes Affectes merken, und eben durch Verstärkung von diesen die Erhöhung bezeichnen muſs. Soll es plötzlich, durch Überhüpfung mehrerer Mittelgrade, geschehen; so kömmt die zweite Erinnerung hinzu: daſs sich hier in der Seele, eben wie bei dem Übergange aus scheinvoller Gemüthsruhe, ein mittlerer Zustand der Verwirrung findet, und daſs, in dem Falle einer zu merklichen Entfernung zwischen den Graden, auch das Gebehrdenspiel diesen Zustand durch eine Miene des Erstaunens, durch ein kleines Zurückfahren, durch irgend sonst eine Bewegung, andeuten

mufs. Ich erläutere Ihnen beides durch ein Beispiel, das ich nicht erst erfinden, das ich nur ganz so hinschreiben darf, wie ich es sah, und das Ihnen um so mehr gefallen wird, da es abermals aus Ihrem Lieblingsschauspiel, aus *Otto von Wittelsbach*, ist.

Friedrich von Reufs hegt Verdacht gegen die Redlichkeit *Philipps;* Pfalzgraf *Otto*, so wenig seine eigne Rechtschaffenheit ihn noch Arges muthmafsen läfst, will gleichwohl den Brief, den ihm Philipp an den Polenherzog mitgab, gelesen haben. Der Pfalzgraf selbst, wissen Sie, kann nicht lesen, so wenig als sein Stallmeister Wolf. Ritter Friedrich setzt sich hinter einen Tisch, Otto zur Seite; das Ohr hat er gegen den Ritter hingebeugt, und sein Blick ist ein wenig geschärft; sonst sind Mienen und Stellung

noch völlig ruhig. Er hat itzt noch weit mehr Zutrauen, als Verdacht, gegen den Kaiser; der Unwille, der sich an den grössern Verdacht bald anhängen würde, kann noch zu keiner Kraft bei ihm kommen; sein Ausdruck ist noch ganz der reine Ausdruck der Neugier, der ernsten Aufmerksamkeit *(Fig. 52)*. — Der Ritter liest, und gleich zu Anfange des Briefes kommen Stellen vor, die eben nicht beleidigen, aber befremden: der Kaiser hatte andere Worte, als itzt der Ritter, gelesen; die Aufmerksamkeit wird also natürlicher Weise schon weit höher gespannt. Nach einem sichtbaren Erstaunen, womit Otto die Worte begleitet: „Was? Stehts „so da? Der Kaiser las nicht so;“ nach einem kleinen Kopfschütteln der Verwunderung, drängt er sich nun schon weiter an den Ritter hinan; bringt sein Ohr dem

Munde

F. 52. p. 304.



F. 53. p. 305.



Munde desselben schon näher, gleichsam um den Tönen ihren Weg zu verkürzen und sie sichrer und schneller zu haschen; zieht die Augenbraunen schon merklicher zusammen, und zeigt in allen seinen Muskeln mehr Kraft, mehr Spannung *(Fig. 53)*. — Nach noch einem Satze, der in Ansehung der Aufmerksamkeit eben nichts ändert, folgt nun die verrätherische geheime Warnung: daſs der Herzog von Polen dem Otto keine eigne Macht vertrauen, vielweniger ihn mit der Hand seiner weltberühmten schönen Tochter beglücken solle. Dieser Zug des verworfensten, niederträchtigsten Undanks erschüttert: je minder er sich erwarten lieſs, desto tiefer fährt er durchs Herz; das dreimalige „Ha!“ des Pfalzgrafen ist gleich sehr Ausruf wilder Wuth, als des höchsten Erstaunens; sein Auge ist nun weit aufgerissen, die Faust

geballt, die Stirne gerunzelt; es wird ihm schwer, sich auf seinem Sitze ruhig zu halten. Was ihn noch einzig daran fesselt, ist die itzt unendlich verstärkte Begierde nach vollem Aufschluſs der Sache: eine Begierde, die kaum dem Ritter zu seinem eigenen Erstaunen Zeit läſst; denn wie hitzig spornt ihn der Pfalzgraf durch sein öfteres: „Weiter! Lies weiter!" zur Eile! Die Nähe des Ohrs an dem Munde des Ritters genügt nun Otto nicht mehr; er blickt dem Alten stier und unverwandt ins Gesicht, gleichsam um die Töne unmittelbar von den Lippen wegzuhaschen, oder vielmehr um die Worte, noch ehe sie gesprochen werden, schon aus den Mienen zu lesen. Auch greift er, nach der Bemerkung: daſs ein sehr interessirter Zuhörer immer gern den Mitunterredner faſst *),

*) Brief 15: Th. 1, S. 211.

F. 54. p. 307.



F. 55. p. 308.



mit der einen Hand auf die Schulter des Ritters (*Fig.* 54). — Das Erstaunen Otto's kann nun kaum mehr geschwellt werden; aber seine Wuth kann es, selbst seine Begierde zu wissen kann es. Wenn schon die Warnung des Kaisers an sich selbst höchst beleidigend war, so ist es die Ursache, die er angiebt, noch mehr: das zu stolze, zu Aufruhr und Zwietracht geneigte, Gemüth des Pfalzgrafen. So wie diese Worte gesprochen werden, ist Otto schon herunter von seinem Sitze; den Ritter bloſs an der Schulter zu fassen, ist ihm nun allzuwenig: er schlingt ihm den ganzen rechten Arm um den Hals, indem der linke die geballte Faust auf den Tisch stützt; auch dünkt ihm jezt der Blick ins Gesicht des Ritters ein noch zu langsames Befriedigungsmittel für seine Neugier; ohne zu bedenken, daſs er selbst nicht

lesen kann, starrt er, mit dem Ausdruck der höchsten Sehnsucht und der empörtesten Wuth, geradezu in den Brief hinunter *(Fig. 55)*. — — Ich weiſs nicht, ob für Andre diese Beschreibung klar oder lebhaft genug wäre, um sie die ganze Richtigkeit der Gradation, die ganze Wahrheit des Fortschritts durch alle die kleinsten Bewegungen, fühlen zu lassen; für Sie, hoff' ich, soll sie es seyn, da Sie durch eigne Wiedererinnerung die Mängel derselben so leicht ersetzen können. —

Eben so, wie von niedern zu höhern Graden eines Affects, geht man aus Affecten des Anschauens in die ihnen verwandten Begierden über: denn auch dieser Übergang ist im Grunde nichts als Wachsthum durch Grade, als Stufenfolge. Der Verdruſs kann zu schwach seyn, um als Zorn in Thätigkeit auszubrechen; die Liebe,

zu sehr bloſse Rührung, um ein sichtbares Streben nach Vereinigung zu bewirken; das Leiden, noch zu stumpf, zu gemäſsigt, um entweder rastlos umherzuschweifen oder sich gewaltsam an dem Menschen selbst zu vergreifen. Indeſs ist doch jeder dieser Affecten schon ein wirklicher innerer Drang der Seele, der nur durch mehr und lebhaftere sinnliche Eindrücke, durch mehr und lebhaftere Phantasieideen verstärkt werden darf, um als Begierde durch Thätigkeit sichtbar zu werden. Findet sich gar kein Hinderniſs, das diese Thätigkeit aufhielte, oder hebt auch das etwanige Hinderniſs sich von selbst; so geschieht der Übergang leicht, unmittelbar, ohne Zwischenzustand: der stillstehende Bach braucht nur Zufluſs, und der schon angeschwollne nur Weghebung des Wehrs, um in seinem natürlichen Bette

fortzuwallen. Muſs das Hinderniſs durch eigene Gewalt der Begierde erst durchbrochen werden, so ist freilich die Sache anders: hier entsteht ein unruhiger Mittelzustand, eine Mischempfindung, ein vielleicht zweifelhafter Kampf zwischen Affecten, von dem ich aber eher nicht reden kann, als bis ich erst den Übergang aus einem verschiedenartigen Seelenzustande in den andern betrachtet habe.

Daſs dieser *Übergang* nicht bei allen Affecten gleich leicht sei; daſs er das eine mal mit groſser Geschwindigkeit, das andre mal nur sehr langsam geschehe: das müssen Sie sogleich, bei dem ersten flüchtigsten Überdenken, finden. Insoferne diese gröſsere Leichtigkeit oder Schwierigkeit von der besondern Verwickelung der Begebenheiten, von der eigenthümlichen Beschaffenheit der Charaktere, ab-

hängt, kann die Theorie nichts bestimmen; die Verschiedenheiten erstrecken sich hier ins Unendliche, und es wäre thöricht, nicht kühn, seinen Maaſsstab an das Unermeſsliche zu legen. Aber selbst in der allgemeinen Natur der Empfindungen, unabhängig von den Begebenheiten und Ideen, wodurch sie erweckt, von den Charakteren, worin sie erzeugt werden, liegt ein Grund zu dieser Leichtigkeit oder Schwierigkeit der Folge; und diesen kann und darf die Theorie in Betrachtung ziehen. Lassen Sie mich diejenigen Affecten, deren Folge ohne Schwierigkeit ist, *verwandte*, die entgegengesetzten *entfernte* nennen.

Die erste und wichtigste Frage ist nun die: an was für festen, wesentlichen Merkmaalen wir diese Verwandtschaft oder Entfernung erkennen wollen? Der Un-

terschied fällt schlechterdings mit demjenigen, den man zwischen angenehmen und unangenehmen Affecten macht, nicht zusammen. Tiefe Schwermuth, die freiwillig alle Kräfte sinken läſst, alles Bestreben gegen das Übel aufgiebt, weil sie keine Möglichkeit es abzuändern erblickt, ist doch sicher ein höchst unangenehmer, trauriger Affect? Und jene über den Menschen selbst sich herwerfende, Haar ausraufende, Brust und Wangen zerfleischende Wuth ist doch wahrlich auch kein Gefühl, wie wir es den Bewohnern Elysiums geben? Gleichwohl; wie weit ist die Entfernung von einem dieser Affecten zum andern! Wie viel mittlere Zustände und von wie langer Dauer müſsten wir annehmen, um zwischen beiden eine natürliche Verbindung zu finden! Eben so: die stille, zärtliche, in sich gekehrte Liebe, die so

gern mit dem Rauschen sanftbewegter Wipfel, mit dem eben und leise fortschleichenden Bache sympathisirt, ist doch gewiſs eine der süſsesten, seligsten Empfindungen der Menschheit? Und der ist doch auch in unsern Augen kein Elender, der vor Freude in Tanz, in Händeklatschen, in Jubel, in lautes Gelächter ausbricht? Aber wie ungern wird sich Jener, von dem Rasen auf dem er wollüstig hingestreckt lag, zur Theilnehmung an den wilden stürmischen Schwärmereien von Diesem erheben! wie wenig Dieser gestimmt seyn, sich neben Jenem zu gleich sanften heimlichwollüstigen Empfindungen einzuwiegen! Hingegen scheint es auch hier so wahr, daſs oft die äuſsersten Enden einander berühren: die angenehmen Empfindungen sind den unangenehmen und diese jenen in so manchem

Puncte verwandt, und die eine schleicht sich in die andre oft so leicht, so unmerklich hinüber. In dem einen Augenblick ist die Liebe noch sanftes wollüstiges Schmachten, stiller süſser Genuſs körperlicher oder geistiger Schönheit; in dem andern erwacht plötzlich eine traurige Phantasieidee: das Herz nimmt sie willig auf, und der Glückliche versinkt auf einmal in Schwermuth. — Sie werden sagen, daſs auch diese Schwermuth noch mehr angenehmes als unangenehmes Gefühl ist; aber eben dieses, glaube ich, macht die Sache eher schlimmer, als besser. Es erinnert uns, daſs angenehm und unangenehm so zweideutige, so unsichere Begriffe sind; daſs sie sich unmerklich durch so feine, so schwache Schattirungen in einander verlieren; daſs sie fast nirgend eine bestimmte, feste, scharf abgeschnittene Gränze geben.

Gleich unbrauchbar mögte zu unserm Endzwecke die Eintheilung seyn: in Affecten die die Seele erheben, und die sie niederschlagen. Bewunderung und Zorn gehören doch gewiſs zu den erstern; aber wenn nun eben ein groſser, erhabner Gegenstand meine Sinne, meine Phantasie beschäftigt, und gleichsam die ganze Denkungskraft meiner Seele ausfüllt: werd' ich aus dieser Stimmung, auf den ersten sich darbietenden Anlaſs, einen unmittelbaren Übergang in Zorn, in Begierde nach Rache finden? Werd' ich nicht, wie auch immer die Kette der Ideen und Begebenheiten seyn mag, erst Zeit zur Fassung, zur Erholung bedürfen? Wird nicht zwischen beiden Affecten sich irgend eine mittlere Seelenbewegung finden, durch die ich nothwendig erst durch muſs? — Bange zitternde Furcht, und jenes stille

hinschmachtende Entzücken das ich Ihnen im neunzehnten Briefe schilderte *(Fig. 27)*, schlagen beide die Kräfte der Seele nieder, spannen sie beide ab; aber können Sie demungeachtet Sich irgend einen Charakter, irgend eine Ideenfolge denken, welche die unmittelbare Verbindung zwei so ganz verschiedner, so widerstrebender Empfindungen möglich machte? — Dennoch liegt in der That in dieser letzten Eintheilung schon etwas von dem was wir suchen: sie bringt uns der Auflösung der Frage schon näher, als jene erstere; und es wird bloſs darauf ankommen, daſs wir das Wesentliche derselben zu fassen, abzusondern, aus einander zu setzen suchen.

Zwei und vierzigster Brief.

Um den Grund zu erkennen, warum gewisse Gemüthsfassungen so unmittelbar, andre immer nur mittelbar, auf einander folgen, müssen Sie auf das Eigne in dem *Ideengang* der verschiednen Affecten merken. Verwandt sind Affecten, wenn sie einander in diesem Gange sehr ähnlich; entfernt, wenn sie einander sehr unähnlich sind. Aber diese Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit findet in mehr als in einer Beziehung Statt: der Ideengang ist nicht bloſs schnell oder langsam; er ist auch fest oder leise, gebunden oder abgesetzt, gleich oder ungleich: und nun fragt es sich, auf welche von diesen Beziehungen

es hier ankomme? auf welche man Acht haben müsse? Ich antworte: auf alle. So wie der Arzt, wenn er den Zustand des Körpers erforschen will, nicht bloſs auf Schnelligkeit oder Trägheit, auch auf Härte oder Weichheit, Fülle oder Schwäche, Gleichheit oder Ungleichheit des Pulses merkt; eben so muſs der Psycholog, wenn er den Zustand der Seele schätzen will, nicht bloſs auf eins oder das andre, er muſs durchaus auf Alles merken, was jenen körperlichen Beschaffenheiten in der Seele, in dem Forttriebe ihrer Ideen, analog ist. Wenn Sie den Versuch der Anwendung von diesen Kennzeichen machen: so werden Sie, hoff' ich, überall ihre Richtigkeit einsehen, überall erkennen, daſs die Folge der Affecten um so leichter ist, je gröſsere Ähnlichkeit und in je mehrern der angegebenen Puncte Statt hat; um

so schwieriger, in je wenigern Puncten und in je geringerm Grade man sie antrifft. Der weitere Grund hievon liegt in der Natur der Seele, in dem ihr wesentlichen Hange nach der Fortsetzung ihres jedesmaligen Zustandes: einem Hange, der neben dem gleich wesentlichen Triebe nach unablässiger Änderung und Abwechslung besteht. So wie dieser letztere Trieb keine Fortdauer einer und derselben völlig gleichen Fassung verstattet, so verstattet jener erstere keinen Sprung, keine plötzliche Umwälzung, keine unmittelbare Folge ganz entgegengesetzter Zustände. Eine geringere Änderung bringt eine auch nur geringe, vielleicht unmerkliche, Verwirrung, eine größere Änderung eine größere Verwirrung hervor, und so viel jene kürzer währt, währt diese länger.

Wenden Sie die Kennzeichen, die ich

fects ist höchstlangsam, des andern höchstschnell; des einen so ununterbrochen fortwallend, des andern so unstätt und ungleich; des einen so viel fester und voller, des andern so viel unsichrer und schwächer. Die Seele müfste, wenn eine unmittelbare Verbindung der angegebnen Affecten geschehen sollte, ihren Zustand, bald gröfstentheils bald durchaus, und zwar plötzlich, in einem Augenblick, ändern. — Hingegen schmachtende *Liebe* und stille wollüstige *Schwermuth*, da sie in aller Rücksicht einander so ähnlich in ihrem Ideengange sind, in Langsamkeit, Gebundenheit, Gleichheit; da vielleicht nur in Ansehung der Fülle sich einiger Unterschied findet: warum sollten sie nicht, eine auf die andre, unmittelbar und ohne Schwierigkeit folgen können?

Es wäre endlos, wenn wir alle die Af-

fecten, die wir unterschieden haben, einzeln in Betrachtung ziehen, jeden mit jedem nach Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit des Ideenganges vergleichen, und so die Grade ihrer Verwandtschaft oder Entfernung bestimmen wollten. Nur irgend einen einzelnen reinen Affect, etwa den *Zorn,* lassen Sie uns noch zum Überfluſs nach seinen nächsten Verwandtschaften durchgehn, und die Richtigkeit unsrer Theorie an ihm prüfen! Wenn man fragt: warum die stolze Empfindung des eignen Werthes, des Muthes, der Kraft, den Menschen so viel aufgelegter zum Zorn macht, als jeder andre ruhige Affect des Anschauens? so ergiebt sich die Antwort augenblicklich aus der Fassung, in welche bei jener Empfindung die Seele versetzt wird. Fülle, Festigkeit, Kraft des Ideengangs sind schon da; nur noch die Schnel-

ligkeit darf wachsen, darf bis zur Wildheit anschwellen: und die Seelenstimmung ist ganz, wie sie zum Zorne seyn muſs. Wenn man wissen will, warum auch die Freude, so entgegengesetzt sie immer dem Zorne scheint, in ihrem höchsten Grade doch so leicht in ihn übergeht? — eine Bemerkung, deren Wahrheit die so gewöhnlichen Händel auf ausschweifenden Freudengelagen bestätigen; — so giebt auch hierüber der Ideengang Aufschluſs: die zu hoch gestiegene Freude ist von einer so groſsen, so unruhigen Schnelligkeit, ihr Schritt schon so fest, so weit ausgreifend, daſs die Seele zum plötzlichen Übergange in den Zorn nur noch etwas mehr gespannt werden darf. Wenn man nach der Ursache forscht, warum Leiden mit dem Zorne in so naher, so inniger Verwandtschaft steht, daſs aus jenem Affect

in diesen und zurück aus diesem in jenen nur ein einziger Schritt ist; so gebe man nur auf den Ideenstrom Achtung: er ist in beiden Affecten von so gleicher Schnelligkeit, so gleicher Heftigkeit und Fülle, daſs unmöglich eine gröſsere Übereinstimmung zwischen Affecten gedacht werden kann. Wenn man belehrt seyn will, warum die Genuſsbegierde in ihrer gröſsten Hitze so leicht zu der grimmigsten Wuth wird; so erklärt auch das wieder die Seelenfassung: Schnelligkeit, Gedrängtheit, Regellosigkeit des Ideenganges, sind der Genuſsbegierde in ihren höchsten Graden eben so eigenthümlich, so wesentlich, als dem Zorne. — Daſs in der That keine dieser Erklärungen zureichend ist; daſs sich immer noch andre Gründe, als die hier genannten, angeben lassen, das wird Sie hoffentlich nicht be-

fremden: ich sah hier freilich nur auf die allgemeinste subjective Möglichkeit der Verbindung; aber das war auch, wie Sie Sich erinnern werden, die Gränze, die ich gleich Anfangs diesen Untersuchungen vorschrieb.

Werfen Sie noch einmal einen prüfenden Blick auf unsre sämmtlichen Beispiele, und Sie werden Gelegenheit zu einigen nicht unwichtigen Bemerkungen finden. Die erste wird seyn: daſs Verwandtschaft und Entfernung der Affecten nicht sowohl von ihrer Natur im Allgemeinen, als vielmehr von dem Grade ihrer Stärke abhängt. Um zu zeigen, daſs Leiden und Schwermuth entfernte, nicht unmittelbar zu verbindende, Gemüthsfassungen sind, durft' ich nicht so schlechthin diese Affecten nur nennen; ich muſste sie in ihren höhern Graden nehmen, und von die-

ſer Schwermuth, von wüthendem Leiden reden. In geringern Graden, hat es so ganz keine Schwierigkeit, unmittelbar von einem dieser Affecten zum andern überzugehen. Der Traurende, der mit niedergesenktem Blick an dem Grabhügel seines Freundes dasitzt, fühlt sich plötzlich die Last seines Kummers zu schwer, hebt mit einem Seufzer das matte trübe Auge gen Himmel, und sinkt dann, nach dieser Erleichterung seines Herzens, in die erste Schwermuth zurück, spannt die kaum noch angestrengten Muskeln wieder ab, läſst das kaum gehobene Haupt wieder gegen den Busen fallen. — Eben so muſst' ich alle übrigen Affecten näher bestimmen, wenn ich ihre Entfernung wollte fühlbar machen; muſste die Liebe als still und zärtlich, die Freude als lärmend und laut, die Bewunderung als voll und an-

staunend, den Zorn als heftig und wüthend voraussetzen. In geringern Graden, sagt' ich schon damals, da von der Mässigung des dramatischen Spiels die Rede war *), können die Affecten leichter verschwinden, leichter Nüancen annehmen, sich mischen, sich in verschiedenartige umwandeln. Man thut daher, glaub' ich, besser, wenn man von der Verwandtschaft mehrerer Seelenbewegungen, mehrerer leidenschaftlichen Zustände, als so schlechthin von der Verwandtschaft mehrerer Affecten spricht: der letztere Ausdruck verführt so leicht, nur überhaupt an den Gattungsbegriff, nicht an den ganzen speciellen Zustand zu denken, worin die Seele versetzt wird.

Mit dieser Bemerkung läfst sich sogleich die zweite verbinden: dafs man

*) Brief 34, S. 172.

nehmlich, bei Beurtheilung der Verwandtschaft der Seelenbewegungen, nicht auf den gemeinen Sprachgebrauch zu achten hat, der zwar oft auch der philosophische ist. Dieser Sprachgebrauch nimmt es mit der Bezeichnung der Leidenschaften nicht eben genau: bald nennt er, statt eine Mischung anzugeben, nur den einen Affect, der besonders darin hervorsticht; bald belegt er auch die vielleicht ganz verschiedenartige Gemüthsfassung mit dem Namen der Quelle, des Grundaffects, von welchem sie herrührt. So sagt man in dieser Sprache ohne Bedenken: daſs oft der Eifersüchtige plötzlich aus der heftigsten Wuth in die zärtlichste Liebe zurückfalle; und doch ist die unmittelbare, selbst nur nahe, Folge zwei so entgegengesetzter Affecten durchaus unmöglich. Sehen Sie *Othello*, dieses so vollkommne, so

vollendete Gemälde der Eifersucht an: was finden Sie in der Scene, wo der Mohr seine Gattinn so stürmisch anfährt, und dann plötzlich wieder von ihren Reizen so angezogen wird? Was sonst, als Erschütterung bis zu Thränen, und dann auf einmal Ausbruch des heftigsten Schmerzens, der zwar freilich aus Liebe quillt, aber von den charakteristischen Bewegungen dieses Affects keine Spur, keinen Verdacht zeigt*)? Und schon vorher in der Scene mit *Jago*, wo *Othello*, nach Erklärung seines festen Entschlusses *Desdemonen* zu morden, sich auf einmal wieder ihrer Schönheit, ihrer Geistesgaben, ihrer gefälligen Sitten, aller ihrer Vortrefflichkeiten erinnert; was finden Sie, als innige wehmuthsvolle Erschütterung? als bittres schmerzliches Leiden, aus dem er

*) Act 4, Sc. 2: *Eschenb.* Übers., Bd 12, S. 475.

in die alte Wuth der Rachgier immer wieder zurückfallen kann, was er aus wahrhaftzärtlicher sanfter Bewegung nicht könnte *)? Liebe ist freilich der Grundaffect, der diese Erschütterungen bei ihm hervorbringt; aber sie selbst, diese Erschütterungen, haben nichts von dem Weichen, Süfsen, Zärtlichen, Schmachtenden dieser Empfindung.

Eine dritte Bemerkung wird seyn: dafs die Leichtigkeit der Verbindung nicht bei allen verwandten Affecten wechselseitig ist. Aus Zorn in Leiden, und zurück aus Leiden in Zorn, ist der Fortgang gleich leicht, gleich schnell; aber zurück aus Zorn in Freude, oder in stolzes ruhiges Gefühl seiner Gröfse, ist ein schwererer Schritt, als aus den letztern Affecten in jenen. Es ist hier mit den Bewegungen

*) Ebendas. Sc. 1, S. 466 fg.

der Seele, wie mit dem Wogen des Meers: der Sturm, der freilich schon eine Zeitlang toben muſste, eh er bis auf die Tiefe drang und die Wellen bis zur Höhe der Wolken trieb, muſs noch weit länger geschwiegen haben, ehe die empörte Fluth sich wieder bis zum sanften Wallen oder gar bis zum Gleichgewichte zurücksenkt. Bei Zorn und Leiden, wie Sie leicht inne werden, findet diese Vergleichung nicht Statt; der eine dieser Affecten ist eben so wild, so rasch, so ungestüm, wie der andre: und so ist natürlicher Weise der Fortgang gleich leicht von diesem zu jenem, und von jenem zu diesem. —

Sie sehen aus dem Bisherigen schon von selbst, daſs eben das was ich von völlig einartigen Seelenbewegungen sagte, auch auf die verschiedenartigen, sowohl verwandten als entfernten, anwendbar ist.

Die Folge der verwandten, wenn sie nicht völlig einerlei Ideengang haben, ist weiter nichts als eine allmähliche unmerkliche Erhöhung oder Abnahme, sei es der Geschwindigkeit, oder der Fülle, oder der Gleichheit des Ideenganges, oder auch mehrerer dieser Eigenschaften zugleich. Die nahe unmittelbare Folge entfernter Seelenbewegungen wäre Sprung; und Sprung ist, in der geistigen wie in der körperlichen Natur, unmöglich: der schnellere Fortstrom der Gedanken läſst sich nicht auf einmal anhalten, ihr trägerer langsamerer Fluſs nicht plötzlich beschleunigen; noch weniger läſst sich die Proportion der verschiednen Beschaffenheiten, die wir in dem Ideengange unterschieden, augenblicklich umändern, so daſs bei ungleich weniger Festigkeit auf einmal ungleich mehr Geschwindigkeit u. s. w. ent-

stände. Mithin muſs auch hier, wie bei entfernten Graden einartiger Seelenbewegungen, eine gewisse Verwirrung entstehen; ein gewisses unruhiges Hinundherschwanken zwischen dem einen Zustande, der aufhören, und dem andern, der anfangen soll. Ist die Entfernung zwischen den Affecten nur klein, so ist es so gut als ob sie verwandt wären: die vielleicht nur augenblickliche, dem Menschen selbst unmerkliche, Verwirrung bringt gleichsam nur in den innersten zärtesten Fibern ein kleines Zittern hervor, das sich kaum bis in Auge und Lippen, vielweniger bis in die minder beweglichen Theile des Körpers fortpflanzt; ist die Entfernung beträchtlich, so wird das Schwanken, das Taumeln, das Ringen der Seele zwischen den beiden unverträglichen Empfindungen sichtbar. Hier bemerkt man, nach Ver-

schiedenheit der Fälle, bald die Erschütterungen des Lachens, bald die Zuckungen des Weinens, bald den Wechsel der Farbe, bald das Zittern der Glieder, bald das unruhige zweifelmüthige Hinundherwenden, bald noch andre ungewisse, unentschiedne Bewegungen dieser Art. — In der Kunst der Declamation stehen diesen mimischen Veränderungen die verschiednen Schwankungen und Brechungen des Tons gegenüber. —

Sie erwarten vielleicht, daſs ich das weite Feld von Beobachtungen, welches sich hier zu öffnen scheint, wo nicht ganz, doch zum Theil, mit Ihnen durchwandern; daſs ich wenigstens einen Versuch machen werde, aus dem Eigenthümlichen des Ideenganges in den beiden zu wechselnden Zuständen die jedesmalige äuſsere Erscheinung zu finden, die aus ihrer Mi-

schung und Verwirrung hervorkommen muſs. Aber leider! ist Alles was ich hier sagen könnte, theils höchstgemein, theils auch höchstunbestimmt; und um das Feinere, das weniger Bekannte mit Genauigkeit und Schärfe anzugeben, dazu fehlt es entweder mir an Geschicklichkeit oder der Sprache an Reichthum. Die Unterschiede in dem Ideengange, die ich nur so im Ganzen angab, und eben so die Unterschiede in den äuſsern Veränderungen des Lachens, des Weinens, des Zitterns u. s. f.; wie genau müſsten sie können bestimmt, wie scharf müſste in jenen das Verhältniſs der mancherlei Beschaffenheiten, in diesen der Grad und die Nüancirung können angegeben werden, wenn nicht überall die Resultate entweder höchst unzuverlässig, oder auch hie und da völlig unrichtig erscheinen sollten!

ten! Dennoch war es nicht überflüssig, daſs ich Sie in die bisherige Speculation hineinführte; auch so unausgeführt, wie sie ist, kann sie schon ihren Nutzen äuſsern, kann den Künstler zum Suchen der jedesmaligen wahren Gebehrde veranlassen, und ihm Reiz zu Beobachtungen geben, aus deren Sammlung und Vergleichung, trotz allen sich hier findenden Schwierigkeiten, doch am Ende etwas Bessers und Vollständigers mögte erwachsen können.

Drei und vierzigster Brief.

Hume hat, in seiner Abhandlung von den Leidenschaften, eine Stelle, die mir beides schöner und fruchtbarer, als die von Ihnen angeführte *Homische*, scheint. Er vergleicht die Seele mit einem Saiteninstrument, wo die Schwingungen der angeschlagenen Töne nach geschehener Berührung noch fortbeben, und sich nur nach und nach, nur unmerklich verlieren *).

*) *Essays and Treatises on several Subjects: vol. 3, p. 253. If we consider the human mind, we shall observe, that, with regard to the passions, it is not like a wind-instrument of music, which, in running over all the notes, immediately loses the sound, when the breath ceases; but rather resembles a string-instrument,*

Die gleich folgenden Töne sind daher nie völlig rein; die hinzukommenden neuen Schwingungen werden mit den noch fortdaurenden alten zugleich vernommen, und die Töne mischen und verwirren sich in einander. Eben so können Affecten, die schnell hinter einander entstehen sollen, nie rein entstehen; der Zustand, in welchen der vorhergehende die Seele versetzt hat, währt noch fort, indem der neue hinzukömmt: und so geschieht, bis sich

where, after each stroke, the vibrations still retain some sound, which gradually and insensibly decays. The imagination is extremely quick and agile; but the passions, in comparison, are slow and restive: for which reason, when any object is presented, which affords a variety of views to the one and emotions to the other; tho' the fancy may change its views with great celerity, each stroke will not produce a clear and distinct note of passion, but the one passion will always be mixed and confounded with the other.

jener verloren hat, die Verbindung beider durch eine Mischempfindung. *Home*, der nur schlechtweg vom Tone der Seele ohne Bestimmungen spricht *), läſst es ungewiſs, ob er sich diesen Ton auf einer Flöte denke, wo er nach dem Einhauch verschwindet, oder auf einer Harfe, wo er nach dem Griffe noch forthallt. —

Sie erinnern mich, nicht eben da mit Beispielen karg zu seyn, wo sie vielleicht am unentbehrlichsten sind, und in der That war es mein Vorsatz, sie Ihnen zu geben. Aber Sie nennen doch den nicht karg, der nicht gleich Alles giebt, was er besitzt? oder der auch nicht Schätze mittheilt, die er selbst mit langer mühsamer Arbeit erst ergraben müſste, und unmöglich alle ergraben kann? Also nur einige

*) Grunds. der Kritik: Th. 1, S. 160 fg. der neuesten D. Ausg.

wenige Beispiele; nur um zu zeigen, daſs in der That unsre Betrachtungen von praktischem Nutzen seyn können, und um nachdenkende Künstler zu weiterm Beobachten zu reizen. Allzufein dürfen diese Beispiele nicht seyn: die zu schwachen Schattirungen der Leidenschaften finden, wie ich schon öfter klagte, in der Sprache keine Ausdrücke mehr, womit man sie bezeichnen, im Räsonnement keine Gründe mehr, woraus man sie herleiten könnte. Nur die geübtere Phantasie ist es, die sich sie denkt, und das zärtere Gefühl, das sie fordert.

Wenn Sie in *Agnes Bernauerinn* gewisse Scenen, etwa die fünfte des ersten, die dritte des vierten Aufzuges, lesen; so finden Sie keine Schwierigkeit, Sich in der Rolle *Albrechts* die ganze Folge der Bewegungen zu denken, weil diese Be-

wegungen, ungeachtet ihrer Mannichfaltigkeit, alle gemäſsigt, alle verwandt sind. In jener erstern Scene herrscht Zurückhaltung und Stolz; in dieser letztern, Zärtlichkeit und Rührung: dort hat der Hauptaffect Nüancen der Verachtung, des Hohnlächelns, des Trotzes, der muthigen Zuversicht; hier, des edlen moralischen Gefühls, der Hoffnung, des Vertrauens, der stillen Freude: und alle diese Veränderungen sind so gemäſsigt, so leicht, daſs sich eine aus der andern wie von selbst und ohne Anstand entwickelt. Ganz verschieden ist der Fall in Auftritten, wie der dritte des zweiten Acts ist, wo plötzlich Bewegungen von ganz entgegengesetzter Natur auf einander folgen sollen. Aus dem Erstaunen, worin der Prinz durch die unerwartete öffentliche Beschimpfung versetzt wird, muſs sich sehr bald der hef-

tigste Zorn entspinnen: er ist zwiefach und ist eben da verwundet, wo sein Herz am empfindlichsten ist, an seiner Ehre als Ritter, an seiner Liebe als Gatte; und die ihm diese Wunden schlagen, sind seine Vasallen, sind seine Unterthanen. Aber mitten unter diesen erscheint auf einmal *Ernst,* ehrwürdig als rechtmäſsiger Oberherr, und gleich ehrwürdig als Vater. Ohne Zweifel wär' es höchstfalsch, höchstwidrig, wenn Albrecht die ganze Scene hindurch einerlei Ton behielte; wenn er mit eben so stürmischem Feuer gegen den Herzog, als gegen Marschälle und Ritter und Vicedom, spielte. Gleichwohl muſs nothwendig sein Zorn auch Ernst, den wichtigsten, den heftigsten seiner Ankläger, treffen; nur wenn er noch selbst Gefühl hat, wenn er nicht das Gefühl aller Zuschauer auf einmal gegen sich empö-

ren will: so muſs er mitten in diesem Zorne noch Unterwürfigkeit, Mäſsigung, Ehrerbietung beweisen. Wo er den Rittern trotzt, darf sein Ton laut; wo er gegen den Herzog eifert, muſs er gemäſsigter seyn: wo er jene auffordert, darf er, so nah er will, an die Schranken treten; wo er sich gegen diesen rechtfertigt, muſs er noch immer entfernt bleiben: gegen jene darf er den Körper weit vorlegen; gegen diesen muſs er nur schwach, nur unmerklich sich überbeugen. Gleichwohl kann auch die Ehrerbietung nicht sogleich, nicht unmittelbar, den Zorn bis zu dem gehörigen Grade mildern; noch weniger kann sie das Übergewicht in dem Maaſse erhalten, daſs sie in der Mischung als hervorstechender, herrschender Zug erscheine. Jenes macht die zu groſse Entfernung der Affecten; dieses, die zu heftige stürmische

Natur des Zorns unmöglich. Albrecht hat seine Lanze zerbrochen, hat das Turnier für aufgehoben erklärt, hat jedem der dennoch turnieren würde, Rache bis in den Tod geschworen; er hat die Ritter aufgefordert, seinen Arm, sein Schwert, sein Herz zu versuchen; er hat seinen Handschuh gegen jeden hingeworfen, der die Ehre seiner Gebieterinn antasten würde: und unmittelbar nach diesen drei so wilden, so feurigen Ausbrüchen, wendet sich die Rede wieder an seinen Vater. Finden Sie nicht, daſs hier eine dreifache Pause durchaus unentbehrlich ist, wenn Albrecht seine Hitze nur einigermaſsen, nur bis dahin dämpfen soll, daſs er nicht allzulaut, zu heftig, zu stürmisch werde? Sehen Sie nicht, während dieser Pausen, ihn gleichsam mit seiner Hitze ringen, ihn nur mühsam sie in die Gewalt bekom-

men, ihn besonders da wo er die Lanze zertreten hat, ein paar unruhige Schritte umhergehen, unschlüssig sich hin und her wenden, den Blick gleichsam ungerne, und so daſs es ihm kostet, nach dem Herzoge hinrichten? Und wenn er nun wirklich zu reden anfängt: fühlen Sie nicht, daſs er an allen Gliedern zittern, daſs seine Farbe wechseln, seine Stimme schwanken muſs; daſs man noch immer das Übergewicht des Zorns muſs erkennen können, der ihn am Ende, nach dem unglücklichen Schwertschlag, Sohn und Unterthan vergessen macht, und ihn über alle Gränzen hinausreiſst?

So, wie dieses erste Beispiel, darf ich auch das zweite itzt folgende nicht erst selbst erfinden; ich darf mich nur dessen was ich gesehn habe, erinnern. *Alceste,* die sich zur Rettung ihres Gemahls den

Todesgöttern durch eine feierliche Anrede geweiht hat, wird plötzlich von der fürchterlichen Phantasie ergriffen, als ob sie die Fittige der unterirdischen Schatten schon rauschen hörte, schon sie niedersteigen sähe, schon als bestimmtes Opfer von ihnen fortgeschleppt würde. Der Tonsetzer, der diese Gedanken durch Wiederholungen ausbildet, läſst die Furcht der Unglücklichen von Rede zu Rede steigen, den Athem sich immer mehr verkürzen, die Stimme immer schwächer, immer ohnmächtiger niedersinken. Zu dieser so bedeutenden, so ausdrucksvollen Declamation war die letzte Stellung der Schauspielerinn einsinkend, halb schon fallend; sie hatte sich von dem Orte wo sie sich das Phantom dachte, seitwärts weggebeugt, und warf mit abgewandtem Gesichte nur noch halbe schüchterne Blicke

hin; die Arme, die sich dem Schreckbilde verwandt entgegengeworfen hatten, behielten zwar noch die anfängliche Richtung: aber zu ihrer Erhebung, zur Anspannung der Muskeln, waren Muth und Kräfte verschwunden, und schon fielen sie matt und zitternd gegen die Erde (*Fig.* 56). Unmittelbar auf diese Ohnmacht der Furcht, sollte die zweite muthige Anrede an die Götter der Hölle, die zweite entschloſsne Darbietung des eigenen Lebens folgen. Die musikalische Declamation ist hier feurig, selbst bis zur Wildheit; sie kündigt eine Seele in einem erhöhtern Zustande der Kräfte an: und so muſs denn auch das Spiel einen sehr beträchtlichen Grad von Feuer haben, wenn nicht eine höchst widrige Disharmonie zwischen dem musikalischen und dem mimischen Ausdruck entstehn soll.

F. 56. p. 348.



F. 57. p. 349.



Der Blick Alcestens, weil sie unterirdische Gottheiten aufruft, muſs sich gegen den Boden kehren, der Körper muſs vorwärts hangen, der Schritt muſs weit seyn, die Arme müssen sich ausbreiten; das weit offne Auge muſs hervorquellen, und der Blick etwas Begeistertes, Starres haben (*Fig.* 57). Einzeln genommen sind diese beiden Ausdrücke, jeder für die Rede, die er begleiten, für den Gemüthszustand den er bezeichnen soll, von der abgemessensten Richtigkeit: keiner ist überspannt, keiner zu matt; aber sie in so nahe Verbindung zu bringen, Kraft auf Ohnmacht, entschloſsnen Muth auf zitternde Bangigkeit so unmittelbar folgen zu lassen: das würde wider die Kenntniſs anstoſsen, die jeder, auch wenig unterrichtete, Zuschauer von dem menschlichen Herzen, von der Natur der Empfindungen hat. Hier also

war eine Pause und selbst eine längere nöthig, um durch mehrere Mittelzustände die beiden so entgegengesetzten Empfindungen verbinden zu können. *Parthenia* griff die sinkende Königinn auf, schloſs sie in ihre Arme; *Alceste,* an dem schwesterlichen Busen sich bald erholend, hob den matten Arm, und legte, im Gefühl ihrer Verwirrung, die Hand vor die Stirne, indeſs Parthenia mit Blicken voll Schmerz und Liebe ihr zuzureden schien, daſs sie doch ihrem Vorsatz entsagen, ihr schreckliches Gelübd widerrufen mögte (*Fig.* 58). So wie Besonnenheit und Kräfte zurückkamen, erwachte Alcestens ganze Zärtlichkeit wieder; ihr Vorsatz blieb fest: Anfangs war nur noch ihr Blick von Parthenien weggewandt; gleich darauf sträubte sich schon ihre Hand in der Hand der sie haltenden, in sie dringenden Schwe-

F. 58. p. 350.



F. 59. p. 351.



ster; itzt machte sie schon stärkere Bewegungen sich loszureiſsen, Unwillen und Beharrlichkeit im Auge und auf der Stirne; auf einen noch innigern Blick, eine noch herzlichere Umarmung Partheniens, entwand sich ihr die zu fest entschloſsene Königinn *(Fig. 59):* und erst dann folgte, mit der ganzen oben beschriebenen Stellung, die zweite muthige Anrede an die Höllengötter. Nicht allein hatte nun die Wiederholung der Todesweihe einen begreiflichen Grund: auch der beleidigende Sprung in den Empfindungen war vermieden, und was sonst bloſser müſsiger Zierath, leerer musikalischer Überfluſs hätte scheinen können, ward bedeutender, reizender Zug im Charakter. —

Um der Verlegenheit auszuweichen, worin die Wahl mehrerer Beispiele mich setzen würde, werfe ich einen Blick in

unsern so lange vergeſsnen *Remond von Ste Albine.* Er hat der Beispiele zwei, das eine aus *Racinens Phädra*, das andre aus *Voltärens Zaire;* aber sein Räsonnement darüber ist wenig gründlich. *Phädra*, die endlich alle Bedenklichkeiten überwunden, und ihre sträfliche Liebe gegen *Hippolyt* zwar mit Wendungen, aber doch mehr als zu deutlich erklärt hat *), erhält von diesem die beschämende niederschlagende Antwort:

Dieux! Qu'est-ce que j'entens! Madame, oubliez-vous,
Que Thesée est mon père et qu'il est votre époux?

Er scheint das Bittre dieses Vorwurfs mildern zu wollen, indem er, nach einer Zwischenrede der Königinn, fortfährt:

Mada-

*) *Acte 2, sc. 5.*

Madame, pardonnez! J'avoue en rougissant,
Que j'accusois à tort un discours innocent.
Ma honte ne peut plus soutenir votre vue,
Et je vais — — ;

allein die Unglückliche merkt nur zu wohl, daſs er sie verstanden, und wenn sie's auch nicht merkte, so ist ihre Leidenschaft für längere Verstellung zu heftig. „Hier wird, „sagt *Remond*, die Liebe der Königinn „Wuth; kein Augenblick scheidet diese „beiden so entgegengesetzten Empfindun„gen von einander; der Übergang ge„schieht ohne Vorbereitung, ohne Zwi„schenschattirung... Nicht immer, fährt „er fort, dürfen die Übergänge so rasch, „so plötzlich geschehen: denn gemeinig„lich überwindet die eine Leidenschaft „die andre entgegengesetzte erst nach ei„nigem Kampf; und um in solchen Fäl„len die Wahrheit der Natur zu treffen,

„ist dem Schauspieler die Kunst des Schat-„tirens und Verschmelzens höchstnöthig.„ — Es ist fürs erste falsch, daſs sich die Liebe der Phädra in Wuth verwandelt, oder Remond müſste mit diesem Worte einen andern als den gewöhnlichen Sinn verbinden; ihre lange, nur allzulange Rede hebt zwar freilich mit dem Ausrufe an:

— Ah cruel! tu m'as trop entendue!
Je t'en ai dit assez, pour te tirer d'erreur.
Hé bien! connois donc Phèdre et toute sa fureur!

aber in der That ist das nicht Ausbruch des Zorns, sondern des tiefsten Schmerzens, des bittersten Leidens, das sich am Ende zwar allerdings in Wuth, aber nicht der Rachgier sondern der Verzweiflung, verwandelt. Doch wenn auch wirklich Phädra in den ausschweifendsten Zorn geriethe; wie kann Remond sagen, daſs

es ohne Übergang, ohne Mittelaffect geschehe? Las er denn nicht, was die Königinn dem Hippolyt schon vorher auf seine erste Rede antwortet:

Et sur quoi jugez-vous, que j'en perds la mémoire?
Prince, aurois-je perdu tout le soin de ma gloire?

Oder fühlte er nicht, daſs diese Worte mit sichtbarer Verwirrung der Scham müssen gesprochen werden? daſs, während der gleich folgenden mildern Wendung Hippolyts, die unglückliche Königinn mit sich selbst ringen muſs, bis sie in der Unmöglichkeit, ihre Ehre retten oder ihrer Liebe widerstehen zu können, in das volle schmerzliche Bekenntniſs ausbricht?

Wenn Phädra nach den schwärmerischen verliebten Entzückungen, worin sie sich so ganz verloren hatte, augenblick-

lich und ohne den mindesten Übergang in den wildesten Schmerz geriethe: so wäre das überhaupt wider die Natur der Seele; wenn sie in Zorn geriethe: so wäre das noch überdies wider die Beschaffenheit ihrer Lage. — Die Lage *Clorindens* beim *Cronegk* ist ganz verschieden; das Liebesbekenntniſs, das diese ablegt, hat nichts von jenem Schwärmerischen, jenem Weichlichwollüstigen, welches aus allen Reden der Phädra athmet: ihr entschloſsner, muthiger, stolzer Charakter erhält sich durchaus; und wenn sie dem *Olint* mit ihrer Liebe nicht bloſs Rettung des Lebens, sondern auch Krone und Purpur anbeut, so ist das minder Schwäche, als groſsmüthige Freundschaft, als Gerechtigkeit gegen das Verdienst und Erhabenheit über Vorurtheile. Gleichwohl giebt der Dichter auch ihr, ehe sie ihren ganzen

Unwillen ergiest, Augenblicke der Scham und Verwirrung:

Verstumm! Das ist genug. — Ihr Götter, blitzt auf mich!
Verberget meine Schmach! Ich bin verachtet! Ich!
Er hafst mich. Ich verschmäht! erniedrigt! — Frevler, fliehe!
Flieh, sag ich!.... *).

Nehmen Sie diese Worte hinweg, und ich frage Sie: ob nicht in den Empfindungen eine sehr merkliche, widrige Lücke entstehe? ob nicht *Lessings* Ausspruch zwiefache Wahrheit erhalte: dafs in der Rolle Clorindens Alles Widerspruch sei, und sie immer von einem Äufsersten auf das andere springe **)?

In den Stellen, die Remond aus der

*) Olint und Sophronia, Aufz. 3, Auftr. 3.

**) Hamb. Dramat. Th. 1, St. 5 (Schriften, Bd 24, S. 42).

Zaire anführt, findet er die Übergänge sehr schwer, und gerade hier sind sie sehr leicht. Er redet von Bewegungen, die einander mit gröſster Geschwindigkeit zerstören, und hat dabei ohne Zweifel die beiden Empfindungen im Sinne, die der Eifersüchtige immer vereinigen will und nie vereinigen kann: Haſs, und Liebe *).

*) *L'Acteur, p.* 212. *L'art de passer adroitement d'un mouvement à l'autre est difficile. Il l'est sur-tout, lorsque ces mouvemens se détruisent l'un l'autre avec une extrême rapidité, ainsi que dans ces endroits de la tragédie de Zaïre:*

— O nuit, nuit effroyable!
Peux-tu prêter ton voile à de pareils forfaits?
Zaïre! — L'infidele! — Après tant de bienfaits!

J'aurois d'un oeil serein, d'un front inaltérable,
Contemplé de mon rang la chûte épouvantable.
J'aurois su dans l'horreur de la captivité
Conserver mon courage et ma tranquilité.
Mais me voir, à ce point, trompé par ce que j'aime!

Remond bedenkt nicht, daſs *Orosman* nicht erst eiferſüchtig wird, daſs ers schon ist; er bedenkt nicht, daſs der ganze Zustand der Eifersucht ein unaufhörliches Ringen, Kämpfen, Schwanken, Leiden ist;

Hélas! le crime veille, et son horreur me suit.
A ce coupable excès porter sa hardiesse! —
Tu ne connoissois pas mon coeur et ma tendresse,
Combien je t'adorois; quels feux — Ah Corasmin,
Un seul de ses regards auroit fait mon destin.
Je ne puis être heureux, ni souffrir, que par elle.
Prens pitié de ma rage! Oui, cours — Ah! la cruelle!

Voilà les premiers pleurs, qui coulent de mes yeux.
Tu vois mon sort. Tu vois la honte, où je me livre.
Mais ces pleurs sont cruels, et la mort va les suivre.
Plains Zaïre! Plains-moi! L'heure approche. Ces pleurs
Du sang, qui va couler, sont les avant-coureurs.

daſs ihre mancherlei Bewegungen sich anders nicht, als durch mehr oder minder Neigung nach dieser oder jener Seite hin, unterscheiden. Das eine mal ist Orosman mehr der zürnende Beleidigte, das andre mal mehr der klagende Unglückliche; jetzt hat in seinem Herzen Rachgier, jetzt wieder Liebe den Überschwung: aber Liebe, in so naher Vereinigung mit dem Zorne, kann anders nicht, als in der Gestalt des Leidens erscheinen; und vom Leiden zum Zorne, so wie vom Zorne zurück zum Leiden, ist, wie schon mehrmalen gesagt worden, der leichteste Übergang von der Welt.

Vier und vierzigster Brief.

Bisher, mein Freund, gingen wir noch immer von reinen, wenigstens scheinbarreinen Empfindungen aus; es ist noch der Fall übrig, wo *schon mehrere* Affecten in der Seele vorhanden sind, und entweder der eine das Übergewicht erhalten, oder auf die Verwirrung aller ein ganz neuer Zustand erfolgen soll. Offenbar sind hier eben die Grundsätze anwendbar, die bei dem Wechsel reiner Empfindungen galten, und so müssen Sie hier nichts Neues, nichts Bedeutendes mehr erwarten. Ist der Affect, der den Überschwung erhalten soll, schon in der *Mischung* der herrschende: so braucht er

nur etwas mehr Nahrung, um den mitverbundnen gänzlich zu unterdrücken und in voller Kraft zu erscheinen; ist er der schwächere, so muſs er entweder durch langsame Gradation dem andern immer mehr abgewinnen: oder es entsteht auch hier, wie bei allen plötzlichen Veränderungen, eine gewisse Beunruhigung, ein gewisses Schwanken der Seele; ist er dem mitverbundenen an Kraft ungefähr gleich, so kann er ihn ebenfalls nur nach und nach, nur durch allmähliche Zunahme, oder nicht ohne merkliche Verwirrung des Ideengangs, in die Gewalt bekommen. Den ersten Fall kann *Albrecht* erläutern, wenn er sogleich nach dem Schwertschlag aller Ehrerbietung vergiſst; den zweiten, *Alceste*, wenn mit der Besonnenheit ihre Liebe und ihr Muth zuerst wieder aufleben; den dritten, *Zemire*, wenn sie zwi-

schen entgegengesetzten Begierden kämpft, deren eine sie nach dem magischen Spiegel hin, die andre davon zurückzieht. — Tritt der oben bemerkte letzte Fall ein, daſs ein ganz neuer Affect auf den schon zweifelhaften Zustand der Seele folgen soll: so ist die Verwirrung geringer, wenn dieser Affect dem schon herrschenden; gröſser, wenn er dem schwächern; am gröſsten, wenn er keinem der vorhandnen Affecten verwandt ist. —

Da ich so ruhig in meiner Materie fortfahre, so denken Sie vielleicht, daſs ich Ihre Erinnerungen, von denen ich schon im vorigen Briefe schwieg, ganz übergehen wolle; aber in der That wollt' ich das Fehlende von jener nur erst nachholen, ehe ich mich an die Prüfung von diesen machte. Daſs meine Betrachtungen, wie Sie sagen, nur auf das *Allge-*

meinste gerichtet waren; daſs ich tausend nähere Bestimmungen, tausend noch zu machende Unterschiede aus der Acht lieſs, räume ich ein: aber ungerne mögt' ich, auſser diesem Mangel, mir noch den Fehler zu Schulden kommen lassen, daſs ich wirkliche Einschränkungen meiner Grundsätze, wirkliche Ausnahmen davon übersehen, und meinen Regeln eine Allgemeinheit gegeben hätte, die ihnen nicht zukäme. — Ich habe die Schrift, die Sie mir nannten, gelesen, habe sie ihres scharfsinnigen Verfassers würdig und die aufgeworfene Frage völlig darin gelöst gefunden; der einzige Zweifel, den ich noch habe, betrifft den Punct, auf den es hier ankömmt.

„Plötzlicher Übergang, sagt Herr *Tie-„demann* *), von einem Gegensatze zum

*) Hessische Beiträge zur Gelehrsamkeit und Kunst:

„andern, wenn auf einmal in den Ursa-
„chen Änderung vorgeht, läſst sich bald
„erklären. Zorn und Lachen, nicht das
„bittere Hohngelächter, sondern das La-
„chen der Freude und Lustigkeit, schlie-
„ſsen einander aus: dennoch wird der
„äuſserst Aufgebrachte, sobald sein Geg-
„ner den Widerstand fahren läſst und mit
„komischen Ausdrücken in Worten oder
„Stellungen Furcht oder Unterwerfung
„zu erkennen giebt, sich des lauten Ge-
„lächters nicht erwehren können; sogar,
„wenn ihm auch sonst dergleichen kein
„hinlänglicher Reiz zum Lachen gewesen
„wäre. Der gefühlte Contrast zwischen
„seinem groſsen Eifer, seiner heftigen An-
„strengung, und dem geringen Wider-

St. 3, Nr 4. „Vom plötzlichen Übergange der „Seele aus einem Entgegengesetzten in das „andre."

„stande, der sonst weder so groſs gewe-
„sen, noch so lebhaft gefühlt wäre, reiſst
„ihn unwiderstehlich zum Lachen hin,
„und macht ihn, nicht allmählich sondern
„plötzlich, von einem Gegentheile zum
„andern übergehen.“ — Wäre hier nicht
von dem *äuſserst* Aufgebrachten die Rede,
so würde ich gegen die Wahrheit der Beobachtung nicht streiten: um so weniger, da die Ausdrücke des Gegners komisch seyn sollen; aber wie auf heftigen entschiednen Zorn augenblicklich ein lautes lustiges Gelächter folgen könne? weiſs ich mir nicht zu denken. Ich mag die Situation so oder anders annehmen; so scheint es mir immer, als ob der Zornige eben darüber, daſs er von einem so Nichtswürdigen sich so weit treiben lieſs, erst den lebhaftesten Unmuth fühlen, diesen Unmuth durch Reden oder Thätlichkei-

ten auslassen, und wenn er lacht, nothwendig mit Bitterkeit lachen, also hohnlachen müsse. Indeſs, wenn auch die Beobachtung selbst völlig wahr ist, so scheint sie nicht das was sie soll, zu beweisen: nicht die Möglichkeit des plötzlichen Überganges von einem Entgegengesetzten ins andre. Der wahre Gegensatz des Zorns würde eine Empfindung seyn, die statt des raschen einen langsamen, statt des vollen einen schwachen, statt des abgestoſsnen einen gebundenen, statt des ungleichförmigern einen gleichförmigern Gang hielte; der vollkommenste Gegensatz eine Empfindung, die alle diese Eigenschaften im höchsten Grade vereinigte. Das aber ist nicht der Fall mit dem Lachen: dieses ist Mittelempfindung, ist eine Art von Unentschiedenheit, von Hinundherschwanken der Seele, welches nur mehr nach

den muntern als nach den trägen oder stürmischen Empfindungen hinzieht. Der Zornige, der aus seiner Wuth auf einmal in ein lustiges Lachen fiele, würde damit nicht von einem Äusersten auf das andere springen; er würde bloss in ein Schwanken gerathen, und mit diesem Schwanken, nur ein wenig zu schnell, die Neigung nach dem andern Äusersten hin gewinnen.

„Auf gleiche Weise, fährt Herr *Tie-*
„*demann* fort, geht heftige Liebe, wenn
„der Gegenstand ihrer auf einmal unwür-
„dig erfunden wird und allmähliche Sät-
„tigung die Gleichgültigkeit nicht vorbe-
„reitet hat, in heftigen Hass über. Die
„Stärke unsrer Zuneigung läſst uns des
„Gegenstandes Unwürdigkeit und Nichts-
„würdigkeit so viel lebhafter fühlen, und
„treibt uns, über die Gleichgültigkeit hin-

„weg,

„weg, zum heftigen Hasse.“ — Über die Gleichgültigkeit hinweg, ist sehr wahr; aber auf einmal zum Hasse? ohne ein zwischenliegendes schreckhaftes Erstaunen? ohne einen verwirrten Tumult von Empfindungen, der zwar endlich mit vollem entschiedenem Haſs sich endigen kann, aber es doch schwerlich gleich Anfangs ist? — Ich denke, es ist nur die Schuld der Sprache, die so wenig Ausdrücke für die endlose Mannichfaltigkeit unsrer Seelenbewegungen hat, daſs oft auch der Scharfsichtigste seine Beobachtungen für etwas anders nimmt, als sie sind. Doch lassen sich auch noch andere Ursachen angeben: die groſse Schnelligkeit in der Folge der Empfindungen, und die groſse Feinheit in ihrer Mischung. Jene verbirgt uns die Mittelaffecten, und verführt uns daſs wir *schnell* mit *plötzlich* verwech-

seln; diese läſst uns in den beiden Zuständen der Seele, in dem welcher aufhören, und in dem welcher anfangen soll, die schwächern Nuancen nicht inne werden, die beide in einander verfloſsen; sie läſst uns nicht bemerken, wie zu den Hauptempfindungen sich gewisse leise, gleichsam stumme, Nebenempfindungen, gewisse geheime Launen gesellen, die, wenn man sie mit in Rechnung brächte, den scheinbaren Sprung bald würden erklären können.

Lassen Sie sehen, ob nicht auch bei dem zweiten Vorwurfe, den Sie mir machen, sich irgend ein kleiner Miſsverstand findet. Ich soll den Unterschied zwischen Affecten übersehen haben, die in ihren Ursachen verbunden und die in ihren Ursachen getrennt sind *). Wenn, meinen

*) Man s. darüber *Hume*, und *Home*, an den angeführten Orten.

Sie, die Seele durch einen gewissen Gegenstand in eine bestimmte Empfindung versetzt sei, und nun ein andrer mit jenem nicht verbundner Gegenstand auf einmal durch eine ungleichartige, oder (nach meiner Art zu reden) durch eine entfernte, Empfindung den Ton derselben zu verändern strebe: so möge freilich Anfangs, wegen der Neuheit des zweiten Gegenstandes, eine Art von Verwirrung entstehen, eine Art von Schrecken, von kurzem Erstaunen, während dessen die neue Empfindung sich allmählich der Seele bemächtige; aber wenn nun einmal dieser erste Eindruck geschehen sei, so gehe doch die Seele, nachdem sie den einen oder den andern Gegenstand denke, von Empfindung zu Empfindung ohne Mittelaffect und so über, daſs eine von der andern durchaus keinen Abbruch leide, und

daſs jede, solange sie da ist, völlig rein, ohne Verwirrung, ohne fortdaurendes Schwanken, herrsche. — Ich gebe zu, daſs der Unterschied zwischen Affecten, die in ihren Ursachen verbunden und die darin getrennt sind, von Wichtigkeit ist, und daſs er bei der Frage von der Folge der Empfindungen nicht weniger in Betrachtung kömmt, als bei der Frage von ihrer Mischung. Aber eine wirkliche Einschränkung unsers Grundsatzes, eine wirkliche Ausnahme davon kann ich darin nicht finden; wenigstens nach dem Beispiele nicht, auf das Sie mich hinweisen und das bei dieser Gelegenheit auch schon *Home* anführt *). *Shylock* fühlt den bittersten Schmerz, wenn er sich der Kostbarkeiten erinnert, die er durch die Flucht

*) Grunds. der Krit. Th. 1, S. 174 fg. — *Shakspeare* im Kaufmann von Venedig: Act 3, Auftr. 1.

seiner Tochter verloren; er fühlt die lebhafteste Freude, wenn er an den Unfall seines Handlungsfeindes *Antonio* denkt, an dem er nun nach Belieben sich rächen kann. So wie *Tubal* die Aufmerksamkeit Shylocks bald auf den einen, bald auf den andern Punct lenkt, wechseln bei diesem die beiden so entgegengesetzten Empfindungen ab; Schmerz scheint auf Freude, und Freude auf Schmerz augenblicklich, und ohne Mischempfindung, zu folgen. Ich sage: *scheint;* denn der Schmerz, wo er auf die Freude folgt, äussert sich schon nicht mehr so heftig, als Anfangs; auch kann die Freude, wo sie wieder Meister über den Schmerz wird, nicht sogleich im ersten Augenblicke die ganze Stirn erheitern und ausglätten: sie lächelt mit mattem Schimmer gleichsam nur hinter einer Wolke hervor, und läſst

in der ersten Miene, vielleicht auch sogar im ersten Tone Shylocks, noch etwas Kränkliches, Peinliches übrig. Was aber die Hauptsache ist; so findet sich in der Freude ein Zusatz, der zum Vereinigungspuncte mit dem Leiden dient: sie ist Schadenfreude, also Freude des Hasses, des gemäſsigten Zorns, der mit dem Leiden eine so genaue Verwandtschaft hat. Nicht die beiden abwechselnden Empfindungen sind rein, wenn sies gleich scheinen: nur die eine, die erste ist es; die andre ist eine ungewisse, schwankende Seelenbewegung, die eben so leicht nach jener erstern entstehen, als in sie wieder zurückkehren kann.

Wir fangen an, mein Freund, uns in Feinheiten, in Spitzfindigkeiten zu verlieren, die von der Ausübung sich immer

mehr zu entfernen scheinen. Es ist Zeit, denk' ich, daſs ich die Untersuchung unsrer Materie, und da sie in meinem Entwurfe die letzte war, daſs ich den ganzen bisherigen Briefwechsel schlieſse. Wenn Sie finden daſs ich nur wenig leistete, so erinnern Sie Sich, daſs ich auch nur wenig versprach: daſs ich gleich Anfangs die Theorie der Mimik nur auf das Allgemeinste einschränkte; daſs ich über das Ganze dieser Theorie nur einige zerstreute Ideen hinwerfen, nur einige schwierige Puncte derselben bemerken, und höchstens einige einzelne Theile bearbeiten wollte. Ich habe, wie ich mir schmeichle, noch etwas mehr gethan, als ich, diesem Versprechen nach, hätte dürfen: statt nur einige nöthige Materialien zum Baue herbeizuschaffen, und die meisten so roh zu

lassen wie ich sie aufnahm, hab' ich diese Materialien, so weit sie reichten, schon einigermaſsen verbunden, habe daraus schon so ziemlich eine Hütte, wenn gleich eine bei weitem nicht fertige, an vielen Seiten noch offne, hie und da etwas baufällige Hütte zusammengeschlagen. Möglich genug, daſs dieser zu unvollkommne, zu übereilte Bau entweder von selbst wieder zusammenstürzt, oder daſs auch irgend ein kritischer Verwüster ihn dem Erdboden gleich macht! Aber die Hoffnung bleibt mir doch immer, daſs künftig vielleicht ein reicherer, einsichtsvollerer Architekt den Ort, wo ich mich anbaute, nicht nur reizend von Aussicht, sondern auch vortheilhaft gelegen zum Gewinn für wissenschaftliche Kenntnisse findet, und daſs er dann einer Kunst, die ich liebe, eben da

wo ehemals meine Hütte stand, einen tiefgegründeten, in allen seinen Theilen festverbundnen, pracht- und geschmackvollen Tempel aufführt.

INHALT DES WERKS.

*) Ein Entwurf hievon, und zu Abhandlungen über verwandte Materien, findet sich in *Lessings Schriften*, Bd 22, Nr VII, VIII, u. s. w., S. 231 fgg.

Cautel

Zweiter Theil. Die Gebehrden, in ihrer Folge betrachtet.